Gesammelte Schriften
über
Musik und Musiker
von
Robert Schumann.

Fünfte Auflage,
mit den durchgesehenen Nachträgen und Erläuterungen zur 4. Auflage
und weiteren

herausgegeben
von
Martin Kreisig.

Zweiter Band.

Mit 1 Faksimile



Leipzig.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1914.



Hauptübersicht.

Band I.

Band II.

1841.

Oratorienmusik: 1. »Die Zerstörung Jerusalems« von F. Hiller. 2. »Der Erlöser« von F. F. E. Sobolewsky. — Neue Sonaten für Pianoforte. — Etüden für Pianoforte. — S. Thalberg. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Über einige korrumpierte Stellen in klassischen Werken. — Die Abonnementskonzerte in Leipzig. 1840—41.



94. Neue Oratorien.

I.

Ferdinand Hiller, »Die Zerstörung Jerusalems«[456].

Oratorium nach der heiligen Schrift von Dr. Steinheim.
Werk 24.

Von der Aufführung dieses Werkes in Leipzig, von dem günstigen Erfolge, den sie gehabt, berichtete die Zeitschrift schon und sprach den Wunsch nach baldiger Veröffentlichung aus, der bald darauf in Erfüllung gegangen. Binnen kurzem soll auch noch die Partitur folgen.

Die auffallende Erscheinung, daß sich in neuester Zeit viele jüngere Komponisten der Kirchenmusik mit Vorliebe zuwenden, ist schon von anderen bemerkt worden. Der Erfolg, den Mendelssohns »Paulus« gehabt, scheint große Ursache daran zu haben. Viele, ja die meisten werden sich freilich täuschen in ihren Hoffnungen auf gleiche oder nur ähnliche Siege. Wohl nicht die Kirche, nicht die Art der dahingehörigen Kunstgattung hat ihn errungen, eine Gattung, deren Blüte schon längst vorüber, sondern die hohe Kunst des einzelnen Künstlers, dem im »Paulus« ein Meisterwerk gelungen. Viel tiefer wurzelt z. B. das Bedürfnis nach einer neuen deutschen Oper; vielleicht, daß auch bald hierin ein starker Künstler vorangeht und Nacheiferung und Mut erweckt, wie es Mendelssohns »Paulus« für die Kirchenmusik getan. Wie dem sei, wir müssen jedem Streben nach so ernstem Ziel unsere innigste Aufmerksamkeit zuwenden. Was dem Künstler, der für die Kirche arbeitet und sich in den strengen Formen, die ihre Musik erheischt, bewegen muß, auch vom Beifalle des großen Haufens abgehen möge, es kommt ihm auf andere Weise für seine Kunst und hundertfältig zugute. Wer Kirchen bauen kann, dem sind dann die Häuser ein leichtes; wer ein Oratorium zustande gebracht, dem wird es in anderen Formen dann spielend gelingen.

Es gibt Baumeister, die wissen, was sie bauen; geschickte, praktische Männer, die sich streng nach dem Riß halten, der sich ihnen schon oft zweckdienlich erwiesen; nichts ist da vergessen, die Kirchentür an guter Stelle, der Glockenturm an seiner. Ein solcher ist der alte Dessauer Meister. Es gibt andere, die wissen es auch. Aber ehe sie beginnen, beten sie einen frommen Spruch, ihr Geschäft gilt ihnen ein heiliges. Von der gewöhnlichen Bauart vielleicht abweichend, sinnen sie wohl auch auf Neues; kleine Kapellen entstehen an den Seiten, Muttergottesbilder werden angebracht und versteckte tiefsinnige Zierat. Ein solcher ist der Meister des »Paulus«. Nach solcher Meisterschaft ringt auch sein Freund Ferdinand Hiller. Mit Freude muß man es bemerken: es scheint unter einer Anzahl jüngerer Künstler wie eine stillschweigende Übereinkunft zu bestehen, dem alten Schlendrian mit gründlichen Taten entgegenzutreten, ein Bündnis gegen eine gewisse Klasse von Handwerksmusikern, die nach der Elle komponieren, heute eine Kirchenmusik und morgen für den Tanzsaal. Gerade unter den Kirchenkomponisten sind einige zu Ruf und Namen gekommen, was der Nachwelt, wenn sie vergleicht, daß zur selben Zeit z. B. noch Beethoven lebte und für die Kirche schuf, unbegreiflich erscheinen muß; gerade in der Kirchenmusik hatte sich ein süßlich-sentimentaler Ausdruck eingeschlichen, der eher zum Tempel hinaustrieb als zur Andacht erweckte. Andere, immerhin aber bessere, wie B. Klein, verfuhren wieder zu trappistisch, als daß sie Einfluß gewinnen konnten. Mendelssohn aber hat unter den Norddeutschen zuerst wieder auf die wahre Spur hingelenkt, auf Händel und Bach, die über die weichen Süddeutschen Mozart und Haydn etwas in Vergessenheit geraten waren, auf die wahren Glaubenshelden unserer Kunst. Auch Hiller'n sind diese Vorbilder wohlbekannt, und läßt sich dies nicht im einzelnen nachweisen, so doch an der ganzen würdigen Haltung seines Werkes; sein Streben nach kräftigstem Ausdruck, nach Übereinstimmung zwischen Wort und Ton, mit einem Worte: nach Wahrheit seiner Musik spricht dafür. — Ehe wir zu einer kurzen Analyse des musikalischen Teils des Werkes übergehen, sei noch erst mit einigen Worten des Textes gedacht.

Es ist bekannt, daß auch Loewe ein Oratorium gleichen Namens komponierte; erinnere ich mich aber recht, so schildert dies die spätere Zerstörung Jerusalems durch die Römer. Hillers ist die alttestamentliche durch Babylon. Der Dichter hat den Stoff äußerst einfach angelegt und gehalten. Als Hauptperson hebt sich Jeremias, der Prophet,

hervor, der dem König von Juda, Zedekia, den Fall seines Reiches prophezeit. Jeremias wird deshalb in das Gefängnis gebracht, Juda aber später erobert. Jeremias kömmt wieder zum Vorschein: „doch unverloren bleibt Jehovas Volk"; der Schlußchor ist eine Anrufung des Herrn aller Völker. Dies ist im kurzen der Gang der Geschichte. Jeremias gegenüber, als frivoles Prinzip, steht Chamital, die Mutter des Königs. Der König selbst ist eine schwache Figur, die sich furchtsam zwischen der Mutter und dem Propheten anklammert. Jeremias zur Seite stehen noch zwei zarte Nebenfiguren, Achicam und Hanna. Diese fünf sind die einzelnen Personen des Oratoriums.

Der Chor zerfällt in drei verschiedene, in den der Israeliten, der Diener Zedekias und der Babylonier. Der erste repräsentiert das israelitische Volk im allgemeinen und zeigt sich, durch Jeremias' Prophezeiung geängstigt, ebenso fromm wie schwach und leidend. Diesem gegenüber steht singend und jubelnd der der Diener Zedekias, die trotz Jeremias in ihrem Wandel beharren. Der dritte endlich ist der feindliche der Eroberer.

Dies wenige genüge, vom Ganzen, seinen Teilen, seinen Gegensätzen sich ein Bild zu machen. Der Text selbst ist meistens nach Worten der heiligen Schrift zusammengesetzt.

Folgen wir nun dem Komponisten in sein Werk. Wir wissen, er hatte ein Jahr vor Vollendung dieser Arbeit eine Oper auf der Mailänder Scala aufführen lassen. Der Sprung vom Theater in das alte Testament schien gewagt genug. Wie er ihm geglückt, zeigt sicher von großer Gewandheit und Geistesfrische. Man würde sich vergebens mühen, im Oratorium etwas zu finden, was nur entfernt wie italienische Musik aussähe. Es ist ein durchaus deutsches Werk, verrät überall die guten Muster, die dem Komponisten geläufig, überall Bildung, Fleiß und Gewissenhaftigkeit. Gewährt schon der Klavierauszug großes Interesse, so noch mehr die Partitur, in der sich der Komponist auch als gewandter, geistreicher Instrumentator gezeigt. So begrüßen wir ihn denn vorweg als einen seiner Aufgabe gewachsenen, tüchtigen und achtungswerten Künstler.

In seinen einzelnen Teilen besteht das Oratorium aus Chören, Duetten und Arien, die durch die herkömmlichen rezitativischen Sätze verbunden sind: zusammen aus 47 Nummern. Der Choral, als eine Idee des Christentums, ist mit Recht nicht angewandt. Eine Ouvertüre fehlt, wogegen nichts einzuwenden; die erste Nummer beginnt gleich

mit einem Chor; unter viel schöner Musik gelangen wir bald in die Mitte der Begebenheiten. Nach Jeremias' erstem Auftreten fesselt uns kurz darauf der schöne klagende Chor: „Eine Seele tief gebeuget", dem mit lebhafter Wirkung gleich der rauschende der Diener Zedekias folgt. Auch der Festmarsch verdient wegen seines eigenen Kolorits hervorgehoben zu werden. Der König erscheint, schwermutvoll, die nächste Zukunft fürchtend. Dazu überall treffende Musik. Jeremias' Warnungen machen nur auf den Chor Wirkung: „Wir zittern ob des Sehers Dräuen"; eine Arie der Hanna spricht tröstend zu. Der folgende Chor: „Israel bleibt seinem Gotte angetraut" führt diese Stimmung in der Musik weiter aus; so schätzbar er als Musikstück, so hätte er zur rascheren Aufeinanderfolge wirksamer wegfallen können. Jetzt wird der Feind angekündigt, Nebukadnezar, der immer näher kommt. Hier greift zum erstenmal Chamital ein, vom Komponisten mit besonderer Liebe gezeichnet, und reizt zum Widerstand. Ein wilder Chor dringt auf Jeremias ein und droht ihm mit dem Tode. Seine Freunde klagen in einem weichen Duett nach dem Bibeltexte: „O wär' mein Haupt eine Tränenquelle". Eine Anrufung des Höchsten in einem feierlichen Chor beschließt den ersten Teil.

Die 1ste Nummer des 2ten Teiles schildert die Israeliten furchtsam genug vor dem Nahen des Feindes. Chamital läßt sich deshalb nicht abhalten, dem Baal die üblichen Opfer zu bringen; es ist diese Arie (Nr. 20) mit dem später dazutretenden Chor eine der frischesten Nummern. Jeremias, jetzt im Gefängnis, klagt über sein und seines Landes Schicksal, in etwas moderner Weise, die im einzelnen an ein bekanntes Motiv von Marschner erinnert. Der folgende Chor (Nr. 35), mit sehr glänzender Orchesterbegleitung, hofft noch auf Rettung. Zedekia will sich Jeremias in die Arme werfen; doch zu spät. „Es gehet über Zion hin der Pflug", antwortet Jeremias. „Mit seinem Haupte büße er seinen Wahnwitz", spricht Chamital, worauf Jeremias: „Nun bin ich gar dahin". Von den letzten Worten erwartete ich mehr in der Musik, wie denn überhaupt gegen das Ende der Arbeit hin eine gewisse Eile sich bemerkbar macht, als fürchte der Komponist, zu lang zu werden. Auch in den späteren Rezitativen zeigt sich dies. Schön ist der Chor „O Gott der Langmut", erinnert aber sehr an einen im »Paulus« (in Es-dur). Die Gefahr wird immer drohender, die Israeliten sind geschlagen. Allgemeine Flucht im wilden Chor. Die Babylonier treten auf; der Komponist hat sie ziemlich unliebenswürdig gemalt; der Marsch erinnert etwas

an den wüsten der Katholiken in den »Hugenotten«. Auch Jeremias' Klagelied sagt mir nicht zu und erweckt wenig Teilnahme. Aufregend, frisch ist wieder der Chor der Babylonier „He, wir haben sie vertilgt"; nur das unangenehme „he" wünschte ich in einen anderen Spottlaut verwandelt. Ein ausgezeichnetes Musikstück bringt uns dann wieder der Chor der fortziehenden Israeliten. Es folgen die vielleicht bedeutendsten Worte des Ganzen aus Jeremias' Munde:

„Zur letzten Zeit wird Gottes Haus höher stehen denn alle Berge, und erhaben über alle Hügel!" —

doch hat sie der Komponist zu leicht behandelt, die er sich gerade für seine glücklichste, kräftigste Stunde hätte aufbewahren müssen. Dagegen schließt ein Chor in würdigster Weise das Ganze ab.

Viel, ja stundenlang ließe sich über ein so umfangreiches, musikschweres Werk — *sprechen*. Was aber dem Musiker am meisten gefällt, ihm auch am meisten nützt, Besprechung des Reinmusikalischen bis ins Detail der Formen, nimmt sich so wenig gut auf dem Papier aus und interessiert nur die, die das Werk schon genauer kennen. So mögen denn diese Zeilen, die nicht erschöpfen wollen, zum wenigsten andere zur Durchsicht des Werkes reizen, das bis jetzt die größte Arbeit des jungen Komponisten, neben allen ähnlichen in neuerer Zeit entstandenen seinen selbständigen Platz behauptet.

II.

Eduard Sobolewski, »Der Erlöser«.

Oratorium nach Worten der heiligen Schrift.

Wer die große Anzahl geistlicher Kompositionen, die vor uns liegt, ansähe und noch zweifeln wollte, ob sich nicht auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik ein erfreuliches Streben der Gegenwart zeigte, müßte blind oder ungerecht genannt werden. Man möchte eher fragen, wo dies alles im kleinen deutschen Vaterland hin soll, und wie es verarbeitet werden kann. Erfreulich und bedeutsam bleibt aber diese wieder erwachende Vorliebe für die Kirchenmusik immer. Wir sprachen unsere Gedanken darüber schon bei Anzeige des Hillerschen Oratoriums »Die Zerstörung Jerusalems« aus. Eine würdige Richtung zeigt sich auch in obengenanntem, das den Namen eines bisher mehr als musikalischer Schriftsteller denn als Komponist bekannten Mannes auf dem Titel

nennt. Es kömmt aus Königsberg, einer in religiöser Beziehung neuerdings oft genannten Stadt. Der Umstand scheint nicht ganz zu übersehen zu sein. Die Luft, in der wir atmen, durchdringt nun einmal auch den ganzen innern Menschen, und wollen wir dem Oratorium auch nicht einen durchaus mystischen Charakter beilegen, so neigt es sich doch auffallend ins Grüblerische und Düstere. Vielleicht, daß manches durch den Reiz einer schönen Instrumentation, die zu beurteilen uns versagt ist, gemildert erscheint, aber der Klavierauszug gibt zunächst jenen Eindruck, wozu vielleicht auch das Finstere der Ausstattung etwas beitragen mag.

Der Text zum Oratorium ist ziemlich lose aneinander gereiht und scheint stückweise in verschiedenen Zeiten entstanden. Vier Abteilungen: die »Verkündigung«, die »heilige Nacht«, »Johannes der Täufer« und »Johannis Enthauptung« bilden das Ganze. Es fehlt ihm jedoch ein Mittelpunkt, eine Hauptfigur, die Interesse erweckte, um die sich die Handlung bewegte. Kurz, das Buch leidet an Konfusion. Dies konnte dem Komponisten freilich nur schädlich werden; da die Handlung nicht fortreißt, vermochte der Komponist sich auch nicht zu steigern, und dieser Mangel der Steigerung, innerer wie äußerer, wird dem Gefallen und der Wirkung des Werkes am meisten Eintrag tun. Sollten wir überhaupt irren, wenn wir die beiden ersten Abteilungen des Oratoriums für später geschrieben glauben als die zwei letzten? Auch die Dedikation bringt auf diesen Gedanken; die beiden ersten Teile sind nämlich dem jetzt regierenden König von Preußen, die späteren ebendemselben, aber als Kronprinz, zugeeignet, was denn leicht unsere Nachkommen irremachen könnte. Wie dem sein mag, der erste Teil des Werkes, wie es uns jetzt vorliegt, scheint den andern an Gehalt und Kunstwert zu übertreffen und vor allem an klarer Rundung und Einheit der einzelnen Musikstücke. Vermag nun das Ganze nicht unser Interesse bis zum Schlusse festzuhalten und zu erhöhen, so sind die meisten der einzelnen Stücke, für sich betrachtet, mit Auszeichnung zu nennen. Eines, um es gleich vorauszuschicken, vermissen wir aber in allen: recht natürlichen Gesang. Wie schimmert doch selbst in den kunstvollst verschlungenen Gebilden Seb. Bachs eine geheime Melodie hindurch, wie in allen Beethovens! Dies weiß der geistreiche Komponist auch selbst, aber freilich zwischen Wissen und Schaffen liegt noch eine ungeheuere Kluft, zwischen denen sich oft erst nach harten Kämpfen eine vermittelnde Brücke aufbaut. Darauf scheint mir denn der Komponist vorzüglich achten zu müssen: auf be-

stimmtere und natürlichere Aussprache der Melodie, die auch in der Kirche ihr Recht will, ebenso wie die Anmut der Gestalt in der kirchlichen Malerei. In harmonischer Hinsicht gibt er uns dagegen viel Interessantes, wenn auch manches Gekünstelte. Daß aber kunstvollere Formen überhaupt im kirchlichen Stil angewandt werden, kann nur Zustimmung erhalten. Wir finden davon eine Menge. Doppelkanons, Doppelfugen usw. geben vom Fleiß und der Bildung des Komponisten an vielen Stellen ein rühmliches Zeugnis; auch zeichnen sich die Themen oft durch Eigentümlichkeit und Besonderheit aus. Nach Anhören des Werkes in seiner ursprünglichen Gestaltung, d. h. mit Orchesterbegleitung, treten seine Vorzüge vielleicht noch entschiedener hervor. Ein Klavierauszug, so sorgfältig auch der vorliegende ausgearbeitet ist, bleibt immer ein dürftiger Notbehelf, der dem Komponisten sein vollständiges Recht bei der Kritik nie gibt und geben kann. So gut es unter diesen Umständen möglich, versuchen wir noch von einzelnen Nummern der ersten und, wie wir glauben, bedeutenderen Hälfte des Oratoriums eine Ansicht zu geben.

Die Ouvertüre hat den Charakter der Einleitung und ist kein abgerundetes Musikstück. Das fugenartige Allegro erinnert an Händelsche Weise; schon hier fängt der Komponist an, Beispiele von künstlicherer Arbeit, wie Umkehrung der Themen usw. zu geben. Die erste Gesangnummer enthält eine Begrüßung an die Jungfrau Maria; die Form ist die des Doppelkanons im Chor, die Haltung würdig und angemessen. Nr. 3 bietet nichts Hervorstechendes. Dagegen sagt uns Nr. 4, eine Arie für Sopran, durch größere Innigkeit des Gesanges besonders zu. In Nr. 5 fällt Seite 8, letztes System, Takt 3 die sich plötzlich verändernde Bewegung auf, über die sich Direktor und Chor nur mit Mühe verständigen möchten. Die folgende Fuge gehört wieder zu einer selteneren Gattung: sie ist per motu contrario, das Thema übrigens ein glückliches.

Die zweite Abteilung des ersten Teiles beginnt mit einem Doppelchor der Hirten und Hirtenknaben, dessen erstere Hälfte namentlich von schöner Wirkung sein muß. Die Worte: „O seht, Herr, tröste uns" und den sich auf einmal verändernden Charakter des Chores verstehen wir nicht zu fassen. Die folgende Altarie klärt nur halb auf, die uns auch als Musikstück zu kurz geraten scheint. Vortreffliche Wirkung mag aber in der Kirche der folgende Chor der Engel und Hirten hervorbringen. Der der letzteren nimmt den andern immer im *pp*, wie im Echo auf. Die Melodie des Chorals ist schön. Es folgt ein kurzer Fugensatz mit

einem etwas sonderbaren Thema. Nach ihm tritt zum ersten Male ein Rezitativsatz auf. Simeon singt in einer kurzen Arie: „Herr, meine Augen haben den Heiland gesehen", die uns im Charakter sehr wohl gefällt, aber als Musikstück ebenfalls der schönen Form und Rundung entbehrt. Abermals folgt ein Doppelkanon und diesem der Schlußchor mit Doppelfuge; auch diese Sätze finden wir zu kurz; der Chor kann nicht recht ins Feuer kommen, und namentlich strömt der Schluß nicht kräftig genug aus, als Schluß eines ganzen Teils.

Nach diesen kurzen Andeutungen mag man etwa auf die andere Hälfte des Oratoriums schließen. Überall tritt uns der Komponist als ein Starkwollender entgegen, der immer wahrhaft Würdiges und dabei Eigenes geben möchte. Oft verläßt ihn die Kraft des Meisters; aber scheint er dann selbst kleinmütiger, so sinkt er doch nirgends zum leichtsinnigen Handwerker herab. Viel hat ihm der Text geschadet, dessen Planlosigkeit wir schon rügten. Gewiß aber bezeichnet das Oratorium im Bildungsgange des Komponisten einen bedeutenden Schritt vorwärts, und er stärke sich in diesem Bewußtsein bald zu neuen größeren Arbeiten, wie wir denn seinen Namen schon jetzt denen der edler Strebenden unter den gegenwärtigen lebenden vaterländischen Künstlern anreihen müssen. —

---

95. Neue Sonaten für das Pianoforte.

Unsere letzte Sonatenschau schloß im Dezember 1839. Nur weniges in diese edle Gattung Einschlagendes ist seitdem erschienen, und freilich, scheint es, hat sie mit drei starken Feinden zu kämpfen — dem Publikum, den Verlegern und den Komponisten selbst. Das Publikum kauft schwer, der Verleger druckt schwer, und die Komponisten halten allerhand, vielleicht auch innere Gründe ab, dergleichen Altmodisches zu schreiben. Die es trotzdem tun, sollen uns doppelt wert sein. Es folgen hier die Namen der Komponisten, die uns neuerdings Sonaten gegeben: W. Klingenberg, J. A. Lecerf, J. Genischta, W. Taubert und F. Chopin; sie stehen nach der Reihe des Interesse, das sie uns zu haben scheinen.

Die erstgenannte von Klingenberg heißt Phantasiesonate. Wäre der Wille die Tat, man müßte sie gut heißen; ein Ringen, sich vom alten Schlendrian loszumachen, ist darin unverkennbar, überhaupt ein Streben,

Selbständiges zu leisten. Aber die Kräfte reichen nicht aus; es fehlt sogar an voller Ausbildung der unteren, wohin wir z. B. Satzreinheit usw. rechnen. So ist denn aus diesem Mißverhältnis der Kraft zum Streben ein sonderbares, verschrobenes, geschmackloses Stück geworden, das sogar hier und da zierlich und galant sein möchte. Und das ist das Unglück, wenn musikalische Kleinstadtbewohner sich auf einmal modisch pariserisch bewegen wollen, ein Unglück, das leider bei uns in Deutschland mehr als irgendwo zu Hause ist. Speziell zu belegen, was wir hier angeführt, würde Bogen füllen können. Ein Gutmusikalischer muß nach den ersten Seiten schon über die Komposition im klaren sein, vielleicht der Komponist jetzt selbst, angenommen, daß er jetzt sein Werk um einige Jahre überwachsen. Wer ihn übrigens zum Ikarusflug verleitet, scheint klar; es ist Beethoven mit seiner Sonata quasi fantasia. Wer liebte denn diese nicht? Aber freilich auch das Kopieren verlangt Übung und Fertigkeit. Vielleicht gibt uns der Komponist bald eine neue Probe seiner Kunst, die nicht zu schwach gegen das Original absticht.

Es gibt eine Klasse von Sonaten, über die sich am schwierigsten reden läßt; es sind jene richtiggesetzten, ehrlichen, wohlgemeinten, wie sie die Mozart-Haydnsche Schule zu hunderten hervorrief, von denen noch jetzt hier und da Exemplare zum Vorschein kommen. Tadelte man sie, man müßte den gesunden Menschenverstand tadeln, der sie gemacht; sie haben natürlichen Zusammenhang, wohlanständige Haltung. Alle diese Tugenden zeichnen auch die Sonate des zweitgenannten Verfassers aus. Aber freilich, heutigen Tages aufzufallen, ja nur zu gefallen, dazu gehört mehr als bloß ehrlich sein. Und hätte denn Beethoven so umsonst gelebt? Wer lesen kann, der hält sich nicht mehr bei dem Buchstabieren auf; wer Shakespeare versteht, ist über den Robinson hinüber; kurz, der Sonatenstil von 1790 ist nicht der von 1840: die Ansprüche an Form und Inhalt sind überall gestiegen. Das Lob des Fleißes, des Strebens nach Gutem bleibt aber dem Komponisten auch dieser Sonate trotzdem unverkümmert, und so erfülle sie ihre Bestimmung, im großen Zeitenstrome eine Minute lang aufgetaucht zu sein und auch wieder zu verschwinden.

Auch die folgende Sonate von G e n i s c h t a erinnert im wesentlichen an eine vergangene Periode, doch tritt uns in ihr eine eigentümliche Persönlichkeit entgegen. Wir berichteten mit Vergnügen schon vor einigen Jahren von einer Sonate für Klavier und Violoncello desselben

Komponisten. Die Vorzüge, die wir dort auszeichneten, technische Fertigkeit, Klarheit, Anspruchlosigkeit des Charakters, finden wir auch hier: dies namentlich in den sehr gut gerundeten beiden ersten Sätzen. Höher aber steht noch der letzte, der sich mehr Beethovenscher Art nähert, obgleich durch die äußere Aufregung überall ein freundlich ruhiges Gesicht durchblickt. Ganz auf klärt es sich vollends im Mittelsatz im Dur mit seinem eigentümlichen Orgelpunkt im Sopran; es ist dies die Hauptstelle der ganzen Sonate und schwerlich zu übersehen. Der Schluß bringt nichts Außerordentliches; aber wir scheiden befriedigt, erheitert, mit aller Achtung, die wir einem gebildeten Künstler schuldig. Der Komponist soll ein Pole sein. —

Von der Sonate von W. Taubert, seiner fünften, den Lesern einen Begriff zu geben, möchte schwer sein; sie ist absonderlicher Art, man muß sie sich selbst ansehen und zwar öfter. Ich möchte sie hypochondrisch nennen; der Komponist hängt sich eigensinnig an ein paar Gedanken, die er zergliedert, wieder zusammensetzt, wieder wegwirft, bis er sich dann durch eine Volksmelodie aus der wenig erquicklichen Stimmung herausreißen möchte und zuletzt, da ihm dies nicht glückt, sich gar auf das Gebiet der Fuge flüchtet, wo er erst recht ordentlich zu grübeln anfängt. Sich ein Publikum zu gewinnen, darauf geht sie gewiß nicht aus; es ist eine Sonate, vom Komponisten gleichsam nur für sich geschrieben, vielleicht in besonderen Lebensverhältnissen entstanden. Mit leichter Mühe hätte er auch ein Quartett daraus machen können, aber nein — der Komponist wollte eben nur seine vier Wände zu Zuhörern; es steckt etwas von Menschen- ja vielleicht von Musiküberdruß in dieser Musik. So wirkte die Sonate das erstemal, als ich sie spielte, auf mich, so später, als ich sie wiederholt las. K. M. von Weber hat eine auch in der Tonart (E-moll) ähnliche, sehr eigentümliche geschrieben, an die ich durch die von Taubert wieder erinnert wurde, nur daß, wie gesagt, die Melancholie der ersteren in der anderen in Hypochondrie verkältet erscheint. Dennoch übt die Musik auch hier ihre eigene verschönende Gewalt aus, und so fesselt uns in der Kunst, wie so oft, was uns im Leben abstößt. Doch genug der grübelnden Worte, die selbst nur ein Widerhall jener Musik zu sein scheinen; möchten sie manche zur Durchsicht reizen, denn als Musiker zeigt sich der Komponist wohl immer als ein achtungswerter. —

Die ersten Takte der zuletzt genannten Sonate sich ansehen und noch zweifeln zu können, von wem sie sei, wäre eines guten Kenner-

auges wenig würdig. So fängt nur Chopin an, und so schließt nur er: mit Dissonanzen durch Dissonanzen in Dissonanzen. Und doch, wieviel Schönes birgt auch dieses Stück! Daß er es „Sonate" nannte, möchte man eher eine Kaprice heißen, wenn nicht einen Übermut, daß er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte, sie unter diesem Namen vielleicht an Orte einzuschwärzen, wohin sie sonst nicht gedrungen wären. Man nehme z. B. an, irgendein Kantor vom Lande kommt in eine Musikstadt, da Kunsteinkäufe zu machen — man legt ihm Neustes vor — von nichts will er wissen — endlich hält ihm ein Schlaukopf eine „Sonate" entgegen — ja, spricht er entzückt, das ist für mich und noch ein Stück aus der guten alten Zeit — und kauft und hat sie. Zu Hause angekommen, fällt er her über das Stück — aber sehr irren müßt' ich mich, wenn er nicht, noch ehe er die erste Seite mühsam abgehaspelt, bei allen heiligen Musikgeistern darauf schwöre, ob das ordentlicher Sonatenstil und nicht vielmehr wahrhaft gottloser. Aber Chopin hat doch erreicht, was er wollte: er befindet sich im Kantorat, und wer kann denn wissen, ob nicht in derselben Behausung, vielleicht nach Jahren erst, einmal ein romantischerer Enkel geboren wird und aufwächst, die Sonate abstäubt und spielt und für sich denkt: „Der Mann hatte doch so unrecht nicht."

Mit alle diesem ist schon vorweg ein halbes Urteil abgegeben. Chopin schreibt schon gar nichts mehr, was man bei anderen ebensogut haben könnte; er bleibt sich treu und hat Grund dazu.

Es ist zu bedauern, daß die meisten Klavierspielenden, selbst Gebildete darunter, nicht über das hinaussehen und urteilen können, was sie nicht mit ihren eigenen Fingern bewältigen können. Anstatt so schwierige Stücke erst zu überblicken, krümmen und bohren sie sich taktweise fort; und sind sie dann kaum über die gröbsten förmlichen Verhältnisse im klaren, legen sie's weg, und dann heißt es „bizarr, verworren" usw. Gerade Chopin hat (wie etwa Jean Paul) seine Häkelperioden und Parenthesen, bei denen man sich beim ersten Durchlesen eben nicht lange aufhalten darf, um nicht die Spur zu verlieren. Auf solche Stellen stößt man denn auch in der Sonate fast auf jeder Seite, und Chopins oft willkürliche und wilde Akkordschreibung macht das Herausfinden noch schwieriger. Er liebt nämlich nicht zu enharmonisieren, wenn ich mich so ausdrücken darf, und so erhält man oft zehn- und mehrfach bekreuzte Takte und Tonarten, die wir alle nur in wichtigsten Fällen lieben. Oft hat er darin recht, oft aber verwirrt er auch ohne Grund

und, wie gesagt, entfernt sich dadurch einen guten Teil des Publikums, das (meint es) nicht unaufhörlich gefoppt und in die Enge getrieben sein will. So hat denn auch die Sonate fünf Bee oder B-moll zur Vorzeichnung, eine Tonart, die sich gewiß keiner besonderen Popularität rühmen kann. Der Anfang heißt nämlich:



Nach diesem hinlänglich Chopinschen Anfange folgt einer jener stürmischen leidenschaftlichen Sätze, wie wir deren von Chopin schon mehre kennen. Man muß dies öfter und gut gespielt hören. Aber auch schönen Gesang bringt dieser erste Teil des Werkes; ja es scheint, als verschwände der nationelle polnische Beigeschmack, der den meisten der früheren Chopinschen Melodien anhing, mit der Zeit immer mehr, als neige er sich (über Deutschland hinüber) gar manchmal Italien zu. Man weiß, daß Bellini und Chopin befreundet waren, daß sie, die sich oft ihre Kompositionen mitteilten, wohl auch nicht ohne künstlerischen Einfluß aufeinander geblieben. Aber, wie gesagt, nur ein leises Hinneigen nach südlicher Weise ist es; sobald der Gesang geendet, blitzt wieder der ganze Sarmate in seiner trotzigen Originalität aus den Klängen heraus. Eine Akkordenverflechtung wenigstens, wie wir sie nach Abschluß des ersten Satzes vom zweiten Teil antreffen, hat Bellini nie gewagt und konnte sie nie wagen. So endigt auch der ganze Satz wenig italienisch, — wobei mir Liszts treffendes Wort einfällt, der einmal sagte, Rossini und Konsorten schlössen immer mit einem „votre três humble serviteur"; — anders aber Chopin, dessen Schlüsse eher das Gegenteil ausdrücken. — Der zweite Satz ist nur die Fortsetzung dieser Stimmung, kühn, geistreich, phantastisch, das Trio zart, träumerisch, ganz in Chopins Weise: Scherzo nur dem Namen nach, wie viele Beethovens. Es folgt, noch düsterer, ein Marcia funèbre, der sogar manches Abstoßende hat; an seine Stelle ein Adagio, etwa in Des, würde ungleich schöner gewirkt haben. Denn was wir im Schlußsatze unter der Aufschrift „Finale" erhalten, gleicht eher einem Spott als

irgend Musik. Und doch gestehe man es sich, auch aus diesem melodie- und freudelosen Satze weht uns ein eigener grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, daß wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum Schlusse zuhorchen — aber auch ohne zu loben: denn Musik ist das nicht. So schließt die Sonate, wie sie angefangen, rätselhaft, einer Sphinx gleich mit spöttischem Lächeln. —

96. Etüden für das Pianoforte.

Theodor Kullak, 2 Konzertetüden.

2tes Werk.

Der Komponist, ein junger jedenfalls, kündigt sich mit den ersten Takten als ein mit dem neusten Klavierspiel vertrauter an. Die Etüden sind schwer und verraten überall namentlich Bekanntschaft mit Henselts und Thalbergs Arbeiten. Dem Virtuosen gegenüber haben wir nichts gegen diese Richtung und Vorliebe. Dem Komponisten aber, wenn er ein tüchtiger werden will, möchten wir davon abraten. Im Gebiete der mechanischen Kombinationen ist jetzt kaum mehr zu erreichen, als die Virtuosen der neuesten Zeit wirklich erreicht haben. Auf das Verschränken der Hände, ob es so oder so, auf die Akkordenmasse, ob sie etwas mehr oder weniger voll, darauf kommt jetzt nichts mehr an; wir haben darin in Henselts, Liszts, Thalbergs Arbeiten vollauf genug. Die Nachfolgenden müssen, wenn sie Bedeutung gewinnen wollen, den umgekehrten Weg einschlagen, den zur Einfachheit, zur schönen, ordnungsvollen Form, und daraus entwickele sich dann auch das Kompliziertere. Der Weg liegt klar vorgezeichnet. Wer ihn nicht sieht, wird umsonst arbeiten.

J. Rosenhain, 24 Etüden (»Études mélodiques«).

Werk 20.

„Invita Minerva“ hätte der Komponist darauf schreiben sollen. Die Etüden scheinen mit großer Unlust geschrieben zu sein, vielleicht auf Anraten des — ursprünglich französischen — Verlegers. Daß für schwächere, kleinere Spieler durch Etüden gesorgt wird, ist gewiß gut. Doch trägt, als Komponist wenigstens, Hr. Rosenhain, wie uns scheint, nur wenig Beruf dazu in sich. Ich wüßte seit lange kein Werk, das

mir in jedem Bezug so entschieden mißfallen hätte. Nichts wirklich Anmutiges im ganzen Werke, von Melodie kaum eine Spur; einzelne Etüden gänzlich mißraten in der Form, vieles unkorrekt und ungefällig in der Harmonie. Und dazu nun noch die Bemerkungen über jeder einzelnen Nummer, wie diese wertlosen Stücke am besten vorzutragen seien. Wahrhaftig, da schreibt Bertini wie ein Engel dagegen. Bleibe man also, bis nicht etwas Besseres kommt, jungen Gemütern durch Übungen Lust zur Musik zu machen, bei Bertini. Hr. Rosenhain ist diesmal das Widerspiel seines Namens, und die zarten Finger würden sich wund greifen an seinen Etüden.

Eduard Wolff, 24 Etüden.

Werk 20.

Der Komponist ist ein junger, jetzt in Paris lebender Pole, und seine Anhänglichkeit an Chopin um so leichter zu erklären. Vor 50 Jahren würde man Etüden wie die Wolffschen geradezu für verrückt erklärt haben, heute gelten sie nur noch als „schwer". Leider aber ist Schwierigkeit ihr eigentümlichstes Merkmal, und es steckt in mancher Chopinschen Mazurka mehr Musik als in allen diesen 24 Etüden. Begriffen es doch die jungen Komponisten immer zeitig genug, daß die Musik nicht der Finger wegen da ist, sondern umgekehrt, und daß man, um ein guter Virtuos zu werden, nie ein schlechter Musiker sein dürfe. Hrn. Wolff geradezu zu den letzteren zu zählen, wäre indes ungerecht. Es fehlt ihm nicht an Phantasie, und er weiß eine Stimmung auch anders als durch bloße Fingereffekte hervorzurufen und festzuhalten; dazu übt jeder melancholische Charakter, wie auch der seinige ist, Interesse auf uns, namentlich auf Jüngere. Leider aber treffen wir in dieser Etüdensammlung auch auf gar zu Triviales, geradezu Verwerfliches, wie es in Deutschland kein Lehrer seinen Schüler aufschreiben, geschweige drucken ließe, und, dem Komponisten zum Doppelschaden, gerade auf den ersten Seiten seines Werkes; denn mancher wird sich dadurch abhalten lassen, im Dickicht weiter vorzudringen. Erst auf der 14ten Seite, der 6ten Etüde in H-moll, stoßen wir auf eine anziehendere; hier erreicht der Komponist mit wenigen Mitteln mehr als vorher mit so vielen, und man sieht, er kann wohl auch einfacher sein, wenn er will. Auch die zwei darauffolgenden Nummern gehören zu den gelungeneren, und nach diesen die 10te (Cis-moll), die 18te (G-moll) und die 22ste (F-moll).

Die übrigbleibenden haben meist nur als mechanische Kombinationen für Übende Interesse; manche der Zusammenstellungen sind darin neu — schön selten. Das chromatische Auf- und Niederziehen durch verminderte Septimenakkorde in den verzwicktesten Lagen und Doppelgriffen gehört, wie zu den Lieblingszügen aller jüngeren Virtuosen, so auch zu den seinigen. Man findet einen solchen Gang fast in jeder der Etüden. Ob das Werk bereits in Deutschland gedruckt, wissen wir nicht; wir würden dann für eine Auswahl stimmen, die dem Komponisten mehr zur Ehre gereichen würde als vollständiger Abdruck.

Karl Mayer, 6 Etüden.

Werk 55.

Spielt man diese Etüden nach den vorigen, so glaubt man sich wie aus finsterem, struppichtem Waldesdickicht auf eine grüne, glatte Rasenfläche versetzt. Freundlich sind diese Etüden genug, wie fast alle Kompositionen dieses Komponisten; aber man hätte nach manchen seiner früheren erwartet, er würde sich zu einer eigentümlichen Autorität heraufbilden; eine Erwartung, in der wir getäuscht sind. Seine Physiognomie hat an Schärfe und Ausdruck viel verloren; man möchte ihn jetzt oft für einen jungen Salonspieler halten, der mit Thalberg und Henselt rivalisieren wollte, und dies an einem älteren Künstler zu bemerken, könnte beinahe traurig stimmen, wenn andererseits das vorliegende Werk nicht so manches Einnehmende an sich hätte, so daß man darüber vergißt, was der Komponist unter andern Verhältnissen hätte leisten müssen. Die Befürchtung aber, daß er sich im ganzen verflacht, stützt sich zunächst auf obige Etüden; wer aber weiß, was er vielleicht noch im Vorrat hat? Und gehen große Genien wohl einmal einige Minuten rückwärts, um wieviel eher kann es anderen geschehen. Die Etüden werden, wie gesagt, gern gespielt und gehört werden; das erstere namentlich, weil sie so sehr leicht in die Finger fallen, daß mittlere Spieler fast nirgends fehlzugreifen zu fürchten brauchen, bis in der letzten, einer Etüde in Sprüngen, »Souvenir à Thalberg« genannt, die wir ihm gern erlassen hätten: denn es ist nichts leichter, als dergleichen zu Dutzenden zu schreiben. Besonders anmutig ist sodann die 2te in As-dur. Die 3te in Fis-moll wünschten wir dagegen gänzlich ungedruckt, da sie sich gegen Henselts »Poème d'amour« wie ein schwacher Schattenriß ausnimmt. Komponisten setzen solchen Vorwürfen oft den

Einwand entgegen, sie hätten den sogenannten Schattenriß eher komponiert als das vermeintliche Original sein Stück usw.; aber auch dann dürfen sie's nicht drucken lassen; die Etüde ist an sich zu wenig bedeutend. Die andern mögen sich alle, die den Komponisten von früherher liebgewonnen, selbst ansehen und selbst urteilen, wo er sich treu geblieben, wo nicht. —

Stephan Heller, 24 Etüden.

Werk 16, 2 Lieferungen.

Die Zeitschrift hat schon öfter auf diesen jungen geist- und phantasievollen Künstler aufmerksam gemacht. Er lebt seit etwa 2 Jahren in Paris, wo sein Talent als Komponist und Virtuos gleichfalls schon rühmliche Anerkennung gefunden. Die Etüden sind sein größtes bis jetzt erschienenes Werk. Ordentliche Etüdenspieler irren aber, wenn sie darin auf rechte Fingerarbeit zu treffen hoffen; sie finden mehr, Charakterstücke nämlich in bunter Reihe, darunter einige von ausgezeichnetem Werte, sämtlich aber einen musikalisch-regen Geist verratend, an dem nur zu bedauern, daß er seinen Reichtum in so kleinen Formen zersplittert. Andere haushälterischere Komponisten würden aus manchen Grundgedanken der Etüden ganze Konzerte und Sonaten aufgebaut haben; unser Komponist zieht es vor, nur anzudeuten und flüchtig anzuregen; sein überwiegender Humor will es so, und auch der Schattenriß ist willkommen. Es liest sich die Etüdensammlung etwa wie ein Tagebuch. Mannigfaltige Meinungen sind hier nebeneinander ausgesprochen, bittere Bemerkungen fehlen nicht, auch nicht liebe Erinnerungen. Der Künstler, der Philosoph, der Freund läßt sich darin gehen, als sähe ihm kein Menschenauge zu, als gäbe es keine Rezensenten. Vielen wird dies offne hingebende Wesen gefallen, andern Stoff zur Befürchtung geben, ob diese heitere Freigebigkeit sich nicht etwa in der Zukunft räche, im Alter, wo man oft mit wenigem auskommen muß und oft gegen seinen Willen. Wie der Komponist nur andeutete, so deutet auch, der darüber schreibt, nur an und meint, der junge Künstler verschwende nicht zuviel im kleinen. Viele, die gerade davon nützen, werden ihm dankbar sein. Im Angesichte der Kunst aber gilt es Konsequenz, Energie, Kraftausspruch durch große Arbeiten, unausgesetztes Streben nach Veredelung. Möge die Zeit nicht kommen, wo der, der diese Zeilen hervorgerufen, sie nur ungern wieder in die Hand nähme! Die schönen Keime, die auch dieses sein letztes Werk in großer Zahl enthält, geben indes

auf schönere Hoffnungen Anspruch, und dies ist schon einer schärferen Auszeichnung wert, deren er denn auch im hohen Grade würdig. Dies wird hinreichen, auf die Etüden als auf etwas nicht Gewöhnliches aufmerksam zu machen und das Andenken an den Komponisten bei seinen Landsleuten wieder aufzufrischen. Sein interessantestes und liebenswürdigstes Etüdenstück steht übrigens in dieser Sammlung nicht, sondern in der Moscheles-Fétisschen Schule, auf die wir bald zu sprechen kommen werden. —

---

97. S. Thalberg.

Konzert für den Pensionsfonds der Musiker am 8. Februar.

Auf seinem Durchfluge hat der Meister auch hier seine Schwingen gerührt, und es sind, wie von den Flügeln jenes Engels in einem Rückertschen Gedichte, Rubine und anderes Edelgestein herabgefallen — und dazu noch in bedürftige Hände, wie es der Meister bestimmt hatte. Einem wie ihm, der schon so mit Lob überschüttet worden, Neues sagen zu wollen, ist schwer. Eines hört aber jeder strebende Virtuos noch immer gern: das nämlich, daß er fortgeschritten ist, seitdem er uns zum letztenmal mit seiner Kunst erfreut, und dieses Schönste dürfen wir auch Thalberg spenden, der seit den letzten zwei Jahren, da wir ihn nicht gehört, noch Erstaunliches zugelernt, sich womöglich noch freier, anmutiger, kühner bewegt. So schien sein Spiel auch auf alle in gleichem Maße zu wirken, das glückliche Behagen, das er vielleicht selbst dabei empfinden mag, sich allen mitzuteilen. Gewiß, wahre Virtuosität gibt mehr als bloße Fertigkeit und Künste; auch sie vermag es, den Menschen abzuspiegeln, so daß es uns bei Thalbergs Spiel recht klar wird, er gehört zu den vom Schicksal Vorgezogenen, Begünstigten: er steht in Reichtum und Glanz. So begann er seine Bahn, so hat er sie bis jetzt zurückgelegt, so wird er sie beschließen, überall vom Glück begleitet und Glück verbreitend. Der ganze gestrige Abend, jede Nummer, die er spielte, gab den Beweis dazu. Das Publikum schien gar nicht da zu sein, um zu urteilen, nur um zu genießen; man war seiner Sache so sicher, wie der Meister seiner Kunst. Die Kompositionen waren sämtlich neue, eine Serenade und Menuett aus »Don Juan«, eine Phantasie über italienische Themas, eine große Etüde und ein Kapriccio über Themas aus der

»Sonnambula«: sämtlich höchst wirkungsvolle Umschreibungen der Originalmelodien, die, wie sie auch von Tonleitern und Arpeggien umsponnen waren, überall freundlich hervorsahen. Höchst künstlich war namentlich die Bearbeitung der »Don Juan«-Themen und ihr Vortrag überraschend schön. Als Komposition die wertvollste schien uns die Etüde, der ein reizendes, wie im italienischen Volkston gehaltenes Thema zum Grunde lag; die letzte Variation mit den bebenden Triolen wird wohl allen unvergeßlich sein, ihm von niemand in solcher zauberischen Vollendung nachgespielt werden. Ehre ihm denn nochmals für den Abend, an dem er sich als Mensch wie als Künstler ein inniges Andenken gesichert, und kehre er seinen Verehrern bald wieder einmal zurück! —

---

98. Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. H. Sponholtz, »Phantasiebilder«.

Werk 10.

Es ist nur billig, jungen ungekannten Komponisten mit Nachsicht entgegenzukommen. Der obengenannte, dessen Namen wir zum erstenmal begegnen, tritt indes anspruchsvoller auf. Er hat seine Komposition Franz Liszt zugeeignet und sie auf dem Titel mit dem Ausdrucke »Phantasiebilder« belegt, was beides Erwartungen erregt. Im Innern findet man die zwei Stücke noch genauer durch »Rastloses Streben« und durch »Seelenfrieden« bezeichnet. Das erstere können wir an einem jungen Künstler nur löblich finden, nur verwechsele es sich nicht mit einem „ziellosen", wie wir das Stück treffender nennen möchten. Der Komponist scheint noch nicht einig mit sich zu sein, zu welcher Fahne er schwören soll; bei dem besten Willen, Gutgestaltetes zu liefern, möchte er auch genial ungebunden erscheinen, und er wäre ja auch wirklich ein Meister, wenn ihm dies gelungen. Doch ist sein Stück nicht einmal technisch fertig, und so stürzt, wie aus einem mangelhaften Gefäß, der Inhalt, der etwa da ist, aus allen Seiten heraus. Mit dem »Seelenfrieden« können wir uns aber noch weniger befreunden; der hieße besser etwa »Étude à la Thalberg«; auf diesem Wege glaube der junge Komponist nichts zu erreichen; aus solchem Seelenfrieden muß ihn die Kritik ernsthaft herauszubringen suchen. Trotz der manchen Ausstellungen, die wir an

dem Werke dieses Novizen zu machen haben, wollen wir ihm aber keineswegs musikalisches Talent absprechen, eine Anerkennung, die einem jungen Künstler ja immer die erfreulichste sein muß, deren er sich jedoch erst dann wahrhaft erfreuen kann, wenn er sich auch des festen Strebens, es fleißig auszubilden, bewußt ist. —

J. F. Kittl, 3 Scherzi.

Werk 6.

Der Komponist der fröhlichen »Jagdsinfonie« zeigt sich auch in diesen Scherzi von der fröhlichen Seite. Was wir schon an früheren Kompositionen ebendesselben hervorhoben, müssen wir auch an den Scherzi wieder: einmal die große Einfachheit und dann eine öftere Unklarheit des Rhythmus der Perioden, derart, daß uns namentlich an den Schlüssen mancher Teile etwas zuviel oder zuwenig zu sein dünkt. Korrigieren und ändern läßt sich in solchen Fällen von anderen nur selten, ebensowenig, wie wir den unregelmäßigen Pulsschlag eines anderen zu regulieren vermöchten. Doch ist es immer zulässig, den Komponisten wenigstens auf solche Irregularitäten aufmerksam zu machen, damit er sich künftighin nicht zu sehr gehen lasse. Was aber an den Scherzi unbedingt erfreut, ist der heitere, naive Sinn, der aus jedem der Stücke hervorblickt, so daß wir vermuten, der Komponist hege eine besondere Vorliebe für Haydn. Nur im zweiten Scherzo versucht er sich einer leidenschaftlicheren Stimmung zu entledigen, doch fällt er im Trio bald wieder in den behaglichen Charakter zurück, der ihm natürlich scheint. In jenem leidenschaftlicher bewegten Stücke ist ihm auch S. 6, Syst. 4, Takt 5 zu 6 eine Quinte entschlüpft, die wir ihm zur Sünde anzurechnen weit entfernt sind. Im übrigen ist die Schreibart, wenn nicht meisterhaft, doch durchgängig reinlich und korrekt. Solcher angeborenen wie erlangten Vorzüge bereits teilhaftig, wird der junge Komponist, wie wir hoffen, immer Tüchtigeres zutage fördern und in der Reihe der Tonsetzer des musikalischen Böhmenlandes ehrenvoll mitzählen. —

F. E. Wilsing, Kaprice.

Werk 6.

Ein schätzenswertes Stück, etwas kalt und steif, doch überall eine tüchtige Gesinnung, ein bereits fruchtbares Streben verratend. Es will uns scheinen, der Komponist habe sich schon frühzeitig vor der

lärmenden Gegenwart abgeschlossen, sei über ihre verderblichen Einflüsse hinaus und gehe nun, unbekümmert, ob seine Werke in der Masse anklingen, seinen eigenen Weg. Solche Charaktere sind immer ehrenwert, und wirken sie nicht als Epochenmänner, so nützen sie in kleineren Kreisen zum Besten der Kunst. Wir wüßten an der Kaprice kaum etwas zu tadeln; in der Form ist sie ausgezeichnet, daß sich kaum etwas hinzutun oder wegnehmen läßt; die Schreibart ist gesund, gedrungen, durchaus klar. Auf eine besondere Zuneigung des Komponisten zu irgendeinem Meister läßt sich nach seinem Stücke nicht schließen, es müßte denn B. Klein sein. Wenigstens trifft, wie die Kompositionen des letzteren, so die vorliegende der Vorwurf, daß ein höherer Aufschwung darin noch vermißt, daß er durch die Fesseln einer etwas engen Theorie hier und da gehemmt wird. Als Meister hat aber noch niemand angefangen, und das tiefere Geheimnis unserer Kunst, daß sie allmächtig die Herzen beherrsche, geht auch den Fähigsten oft erst im späteren Alter auf. Durch recht freudiges Singen kömmt man ihm noch am baldesten auf die Spur. Der Komponist möge uns verstehen, die wir im wohlwollendsten Sinne zu ihm gesprochen. —

A. Fesca,

»Scène de Bal.« Morceau de Salon. Oe. 14. — »La Mélancolie.« Pièce caractéristique. Oe. 15.

Von diesem Komponisten hegten wir bisher gute Hoffnungen, die aber nicht in Erfüllung zu gehen scheinen: er schreibt viel und leicht, selbst anmutig, mehr aber kann man an seinem Streben nicht loben. Das meiste kann man in A. Henselts Kompositionen zehnmal besser haben. Bei seinem Talente könnte er aber ungleich mehr leisten. Es scheint jedoch, das Lob, das man ihm an vielen Orten gespendet, mache ihn als Komponisten immer flatter- und stutzerhafter. Hält er uns vielleicht entgegen, man solle ihn doch nicht nach so kleinen Stücken beurteilen, so müssen wir ihm entgegnen, der Künstler soll sich nie etwas vergeben, sobald er es mit der Öffentlichkeit zu tun hat. In unsern vier Wänden einmal trivial zu sein mag hingehen; vor der Welt aber bringt's Schaden. Was glaubt Hr. Fesca zu erreichen, wenn er so fortschreibt? Wir wollen es ihm sagen: man wird ihn am Ende seiner Laufbahn vielleicht einen Kalkbrenner den Zweiten nennen. Wir haben nichts gegen diesen Ruhm, aber der höchste ist er keineswegs. Lenke er also noch ein, wo es noch Zeit ist; nehme er es ernsthafter mit sich

und mit der Kunst. Bis jetzt hat er nur um den Beifall des Publikums gebuhlt; will er aber zu einem Urteil über sich selbst kommen, so vertiefe er sich doch zuzeiten in die Werke eines Meisters, etwa Beethovens, und gefällt er sich auch dann in seinem Streben noch, so müssen wir ihn freilich als verloren geben. Mache er unsere Befürchtungen zunichte; seinem Talente sind wir Freunde, seinem Streben nicht. Es liegt an ihm, unsere Gesinnung über ihn zu ändern. —

Ch. H. Strube, »Lieder ohne Worte«.

Werk 16.

Offen gesagt, die Mendelssohnschen sind uns lieber, wie wir denn niemanden um den Einfall beneiden, nach ihm welche zu edieren. Doch haben die des Hrn. Strube etwas Abweichendes, Überschriften nämlich »Klage einer sizilianischen Fischerin« (nach Th. Moore), »Schlummerlied«, »Sehnsucht«, »Gottvertrauen«. Das 2te und 4te Lied sagen uns am meisten zu, das 3te weniger; gegen die »Klage« aber müssen wir energisch protestieren; so klagt keine deutsche, geschweige eine sizilianische Fischerin, und gäbe es unter unseren Leserinnen welche, sie sollten es uns bezeugen. Doch Überschriften sind nur Nebensache. Halten wir uns an den rein musikalischen Gehalt; der ist nicht schlecht. Richtigkeit des Satzes wird bei der Stellung, die der Komponist hat (er ist Organist), vorausgesetzt, auch runden sich die Stücke ziemlich leicht ab, die wir ihrem Charakter nach schlicht und gutmütig bezeichnen möchten. Viel mehr läßt sich über das Opusculum nicht sagen. Ein gewöhnliches Bild zu gebrauchen — es hat einer jener kleineren Sangvögel der Nachtigall nachzusingen versucht, und auch Zaunkönige muß es geben! —

Julius Schäffer, 3 »Lieder ohne Worte«.

Werk 4.

„Und auch Zaunkönige muß es geben!“ Mit diesen Worten schloß unsere letzte Anzeige über ein ähnlich genanntes Heft eines andern Komponisten. Auch auf das vorliegende ließen sich jene anwenden; doch sind es wertvollere Nachbildungen, als wir meisthin unter jenem allgemein gewordenen Titel erhalten. Der Komponist scheint jung und noch im ersten Bruttrieb zu schaffen; wer wird da gleich nach dem Maßstabe messen wollen, nach dem man Meister beurteilt. Fährt er

aber fort, wie er angefangen, arbeitet er sich nach und nach auch zur Selbständigkeit hinauf, so dürfen wir noch Erfreuliches von ihm erwarten. Was uns zu dieser Hoffnung vorzüglich berechtigt, ist der seelenvollere Zug, der diese Lieder vor andern ihresgleichen auszeichnet, und erscheinen sie auch in der Ausführung noch nicht überall fertig, so wird dem der Fleiß nachhelfen und ein fortgesetztes reges Schaffen der Hand eine größere Leichtigkeit und Festigkeit geben. Auch diese »Lieder ohne Worte« haben Überschriften; sie wären unserer Meinung nach besser weggeblieben. Es gibt geheime Seelenzustände, wo eine Andeutung des Komponisten durch Worte zu schnellerem Verständnis führen kann und dankbar angenommen werden muß; unser Komponist gibt aber bekannte, für welche Bezeichnungen wie: »Meeresstille« — »Träum' ich? nein, ich wache« — »Schwermut« zu preziös erscheinen, die zweite finden wir sogar geschmacklos. Die Stücke einzeln betrachtet, so sagt uns das dritte am meisten zu, obwohl sich gerade in ihm das Vorbild des Komponisten am deutlichsten verrät. —

J. Ch. Keßler, 7 Walzer für Pianoforte.

Nach einer Reihe von Jahren erwähnen wir diesen Komponisten, auf den wir früher Hoffnungen gesetzt, heute zum erstenmal wieder. Wir glaubten, er würde sein langes Schweigen durch ein größeres Werk unterbrechen; doch scheint es, habe er seinem Talente das, was man seinen Anfängen nach davon erwartete, nicht abgewinnen können, als habe er es von selbst aufgegeben, ihm Eingang und Geltung zu verschaffen. Leider! setzen wir hinzu; denn er hatte das Zeug, etwas zu werden. Auch diese Walzer bestätigen dies wiederum; so flüchtig sie auch hingeworfen sind, so atmen sie doch überall Leben und Anmut. Ein leiser Anflug von Schwermut macht sie nur anziehender. Möchte der begabte Komponist sich bald zu größern Arbeiten ermannen! —

Alexander Dreyschock, Große Phantasie.
Werk 12.

Das erste größere Werk des jungen Klavierhelden, der die Zeitungen so viel von sich sprechen macht. Gestehen wir es leider, es ist uns seit lange so etwas Abgeschmacktes nicht vorgekommen. Welche Armut an Phantasie und Melodie, welcher Aufwand, mit dem uns hier die Talentlosigkeit imponieren möchte, welches Schöntun auf den trivialsten Ge-

meinplätzen! Hat der junge Virtuos gar keinen Freund um sich, der ihm die Wahrheit sagte, niemanden, der, seine Fingerkünsteleien übersehend, ihn auf das Seelenlose, Nichtige solcher Musik aufmerksam machte? Es geht privatim das Gerücht, der Virtuos sei ein abgesagter Feind Beethovens, und er halte gar nichts von ihm; wir wissen's nicht, aber seine Kompositionen machen so eine Apprehension mehr als wahrscheinlich. Studiere er nur immerhin Beethoven, ja nicht einmal das braucht's, er kann von Meistern dritten und vierten Ranges lernen, von Strauß und Lanner. Leider fürchten wir mit unserm guten Rate nicht einmal verstanden zu werden, denn die „Phantasie" verrät nicht sowohl ein schülerhaftes Talent, als wirkliches angebornes Unvermögen zum Schaffen. Dies könnte beinahe milder stimmen; aber wo die Impotenz so gar pretentiös auftritt, kann man unmöglich ruhig zusehen. Was Hr. Dreyschock als Virtuos leistet, ist eine Sache für sich; seine Sprünge, seine Kunstgriffe, die Bravour, mit der er alles ausführt, können wohl eine Weile ergötzen. Aber es kommt die Zeit, wo auch diese Künste im Preise sinken werden, und was bleibt dann dieser Art Virtuosen noch übrig? —

Eduard Wolff, 4 Rhapsodien.

Werk 29. 2 Hefte.

An einer größeren Etüdensammlung desselben Komponisten, die die Zeitschrift vor einiger Zeit besprach, konnte der Berichterstatter leider nicht mehr loben als das hervorstechendere Talent, das sich im allgemeinen darin zeigte. Mit Vergnügen machen wir daher auf diese Rhapsodien aufmerksam, die überall einen Fortschritt des Komponisten beurkunden; sie sind leichter, fast walzerartiger Natur, aber bei weitem sauberer in Erfindung und Ausführung als die Etüden, dabei pikant, selbst geistreich. An Chopin wird man oft erinnert, doch mehr an den Klavierspieler, an dessen Zickzackgänge, im einzelnen wohl auch an einige Harmoniewendungen; im übrigen aber blickt ein lebenslustiges, sinnliches Element aus den Stücken, so daß sie sich leicht Eingang auch auf deutschen Klavieren verschaffen dürften. Wär' es das wilde Paris nicht, wo der Komponist lebt, wir würden seiner Zukunft als Künstler ein gutes Prognostikon stellen, so aber müssen wir abwarten, ob er auch Kraft haben wird, den Verführungen zu widerstehen, deren Opfer dort schon so manche glänzende Talente geworden. Andererseits bleibt es wieder wahr, das Gefällig-Konversationelle, das auch diese Rhapsodien

auszeichnet, vermag nur eine Stadt wie Paris zu geben; und Deutsche, die ähnliches wollen, nehmen sich meist ungeschickt und ledern aus; wir wüßten (Thalberg ausgenommen) kaum einen deutschen Komponisten, der so brillante Salonstücke zustande bringen könnte, aber freilich auch viele, die Besseres können. Wie gesagt, wir hätten nichts dagegen, wenn wir auch die bessern Modesachen nicht aus Paris zu beziehen brauchten; aber der Deutsche ist nun einmal überall mehr Mode als zu Hause. Noch etwas Spezielleres über die Stücke zu sagen, die diese Zeilen veranlaßt, so sind es namentlich die 3te und 4te Rhapsodie, die uns vorzugsweise im Sinne geistreicher Unterhaltung zusagt. Zum Begriff „Rhapsodie“ fehlt ihnen eigentlich das Rhapsodische, dem wir selbst noch mehr Freiheit als dem Scherzo zugestehen; doch ist's eben ein Wort, für die Sache hätten wir selbst kein passenderes zu wählen verstanden.

Ob die leichte Hand übrigens, die sie geschaffen, sich auch beim Anfassen schwererer Formen als eine kräftige bewährt, wird die Folge zeigen. Jedenfalls verdient der Komponist für die freundliche Gabe freundlichen Dank. —

Hermann von Lövenskiold, 4 Impromptus zu 4 Händen.

Werk 11.

Bei dem großen Mangel an vierhändigen Stücken kann die Idee, für diese schöne Gattung der Klavierkomposition zu arbeiten, nur glücklich genannt werden. Es ist auch nicht das erstemal, daß sich der genannte Komponist darin versucht; wir erinnern uns mit Freude einer ähnlichen Sammlung Scherzos, die die Zeitschrift schon vor zwei Jahren besprochen und mit wärmstem Lobe begrüßt. Vielleicht, daß der Beifall, den wir damals gezollt, den jungen, talentvollen Musiker anreizte, noch mehr Derartiges zu schaffen; wir vermuten es, die neuen Stücke scheinen uns absichtsvoller, gesuchter, als wolle der Komponist die früheren überbieten. Dies Streben müßte an sich nur löblich genannt werden; aber die Absicht blickt durch, und sie allein sichert, wie bekannt, nicht immer das Gelingen. Wie dem sei, als ein talentvoller Künstler betätigt sich Hr. v. Lövenskiold auch in diesem neusten Werke, und oft dauert es uns nur, daß er sich für seine Gedanken keines größeren Rahmens, geradezu des Orchesters bedient, wo sie sich oft schärfer und effektvoller herausstellen würden. Mit Vorliebe scheint er noch an einem Komponisten

zu hängen, der, so würdig und eigentümlich er dasteht, nur sehr wenig nachgeahmt worden ist, an Onslow nämlich. Wir haben nichts dagegen; es ist ein Seitenweg zum höheren Ziel, aber kein falscher; mit den wechselnden Jahren (der Komponist zählt kaum 25) werden auch die Vorbilder wechseln; wir müssen es wünschen, denn ein junger Künstler, der seine Bildung allein aus Onslow holen wollte, würde es nicht hoch bringen und zuletzt ganz zurückbleiben. Aber auch hoffen dürfen wir's; ein junger, aufgeweckter Musikkopf, wie der unsers Komponisten, kann unmöglich lange in dieser Richtung beharren. Dann aber, bildet und übt er sich vielseitiger, wird er gewiß in seinen Werken manches tilgen oder auch gar nicht schreiben, was wohl klingt und richtig, aber musikalisch doch auch zu geringfügig ist, um es einen Gedanken nennen zu können. So gleich der Anfang des ersten Impromptu; der Komponist macht im Verfolg daraus, was zu machen, und ein Meister könnte nichts Besseres herausbringen; im Grund bleibt jedoch der Gewinn nur immer gering: es liegt eben in der ursprünglichen geringen Erfindung, die keine Kunst zu adeln vermag. Wir nahmen dies kleine Beispiel; es findet sich noch ähnliches in den Stücken, daneben aber auch viel wirklich gut Erfundenes und in der Ausführung Gelungenes, daß wir auch diese Kompositionen der Beachtung aller soliden Spieler empfehlen müssen. Beim ersten Durchspielen wird der Genuß freilich noch karg, und sie wollen auf das genaueste und beste zusammenstudiert sein. Eher aber soll man überhaupt nicht urteilen, ehe man nicht ein Stück in seiner vollkommensten Ausführung sich denken kann oder es so gehört hat. Wir freuen uns, bald auch von andern Kompositionen des interessanten jungen Dänen berichten zu können[457].

S. Thalberg,

Scherzo. Oe. 35. — Grande Nocturne (in Fis). Oe. 35. — »La Cadence.« Impromptu en forme d'Étude. Oe. 36. — »Souvenir de Beethoven.« Fantaisie pour le Pianoforte. Oe. 59.

Über diesen, wie über die Komponisten der folgenden Stücke hat die Zeitschrift schon so oft gesprochen, die öffentliche Meinung wie die der Kritik steht über sie so fest bereits, daß sich nur weniges hinzufügen läßt, es wäre denn, daß sie selbst andere Richtungen einschlügen. Thalberg zum wenigsten nicht; er bleibt sich auch in den erwähnten Kompositionen treu. Zunächst, wie man weiß, schreibt er für sich und seine Konzerte; er will zuerst gefallen, glänzen, die Komposition ist Nebensache. Blitzte nicht hier und da zuweilen ein edlerer Strahl hervor,

und sähe man in einzelnen Partien nicht einen sorglicheren Fleiß in der Ausarbeitung, seine Kompositionen wären ohne weiteres den tausend andern Virtuosenmachwerken beizuzählen, wie sie jahraus jahrein zum Vorschein kommen, um bald wieder zu verschwinden. Jenes edlere Streben zeigt sich namentlich in dem erstgenannten Scherzo, und es dauert uns der manchen guten Gedanken wegen, die es enthält, doppelt, daß kein vollkommen abgerundetes Musikstück daraus geworden. Die Mängel liegen in den Mittelpartien, die, auch in der Erfindung schwächer, sich nicht geschickt genug in das Ganze einfügen. Stellen, wie auf Seite 4, Syst. 3, vom letzten Takt an, kann Ref. wenigstens nicht anders als mit „musiklos" bezeichnen; sie sind mit Mühe dem Instrument abgerungen, die Seele hat keinen Anteil daran. Nach Anlage und Charakter des Stückes gehört es aber, wie gesagt, zu Thalbergs besten Sachen. Das Notturno weicht in Ton und Haltung von der bekannten, durch Chopin etwas modifizierten Weise nur wenig ab[458]. Namentlich dieses Notturno wird sich Freunde erwerben, und noch mehr Freundinnen. Echt Thalbergisch ist das mit »La Cadence« aufgeführte Stück, ein hübsches Thema, bei der Wiederholung kapricciomäßig variiert, brillant und sehr effektvoll. Viel Sprechen hat das »Souvenir de Beethoven« von sich gemacht; wir müssen es indes als einen großen Mißgriff bezeichnen und gestehen unsere Pedanterie in diesem Punkt. Beethoven verträgt einmal keine virtuosische Behandlung; wir dürfen nicht dulden, daß kindische Hände an ihm zerren und rütteln. Ja wir möchten es geradezu als eine Achtungslosigkeit Thalbergs, ein Gar-nicht-kennen von Beethovens Größe ansehen, wenn es nicht eben anders wäre. Paris hat die Schuld an der unglücklichen Idee; Beethoven ist dort Mode; schon Bériot ließ sich das nicht entgehen, Thalberg folgte und — sei er auch der letzte! Es ist nicht gut, mit Löwen spaßen zu wollen. —

F. Hiller,

Impromptu pour le Pianoforte. — 3 Caprices. Oe. 20. — 4 Rêveries. Oe. 21.

Seit der letzten Besprechung Hillerscher Klavierkompositionen sind wir allesamt beinahe um 7 Jahre älter geworden. Vielleicht erinnert sich noch mancher unserer Leser einiger größerer, im J. 1835 geschriebener Aufsätze, und welches Horoskop wir damals dem jungen Künstler stellten. Er hat seitdem als Klavierkomponist nur wenig geliefert und sich in größeren Gattungen, in der Oper und dem Oratorium, versucht.

Sein Oratorium namentlich begrüßten wir als einen Fortschritt zur Meisterschaft, und geht ihm auch jene siegende Gewalt ab, der wir wie in andern Meisterwerken nicht widerstehen können, so offenbart es doch ein so entschieden klares Wollen bei so vielen andern musikalischen Vorzügen, daß wir ihm freudig zuriefen, auf solchem Wege fortzubeharren. Seine neusten Klavierstücke haben uns wieder über das Ziel des Komponisten etwas irre gemacht. Vielleicht sind sie aus früherer Zeit, vielleicht in nicht günstiger Stunde geschrieben; sie mißfallen uns fast ganz und gar. Es ist damit, als wenn man in einen Korb reifer und unreifer, durcheinander geworfener Früchte griffe; man kann zu keinem rechten Genuß kommen. Am wenigsten ließe sich das von dem erwähnten Impromptu sagen, das durch schönen Vortrag sogar eine anmutige Wirkung hervorbringen und durch ein besonderes bis zum Schluß festgehaltenes Kolorit zu fesseln vermag; es gefällt uns, so klein es ist, von allen obengenannten Kompositionen am besten. Mit den Reverien und noch weniger den Kapricen vermögen wir uns aber nicht zu befreunden. Es steht hier so viel Triviales und Forciertes neben einzelnem Geistreichen und auch wirklich Charakteristischen, daß wir sie in einer früheren Periode des Komponisten entstanden glauben; ja einzelnes finden wir so Hyper-Meyerbeerisch und abscheulich, daß uns wundert, wie er es nur drucken lassen konnte: so in den Reverien S. 5 der Übergang von B-moll nach A-moll, S. 6 die Harmonie von Des-dur nach dem Sextakkord auf H, S. 11 von Eis- oder F-dur gleich nach H-dur usw. usw. Wir wissen gar wohl, es sind dies gerade jene Stellen, die z. B. in Pariser Salons das Glück eines ganzen Stückes machen, wie sie namentlich Meyerbeer liebt und in Schwung gebracht; auf gute deutsche Musiker ist indes damit kein Eindruck hervorzubringen, und wir wünschten sie, wo sie hingehören, ins Pfefferland. Überhaupt ringt, nach diesen Stücken zu urteilen, in Hiller noch immer der Klavierspieler mit dem Komponisten; es hängt ihm wohl von früher an, wo er sich der Bewegung der neusten Klaviermusikerepoche mit Interesse anschloß; gebe er indes eines oder das andere auf, schreibe er ganz als Virtuos für Virtuosen oder ganz als Künstler. Geraten ist dies freilich leichter als getan; es scheint uns aber, als wäre dies die Klippe, wogegen er zu warnen: er wolle weniger Effekt machen, dann wird er's, auf die Künstler wenigstens. Vielleicht nehmen wir es auch zu streng, vielleicht legt der Komponist, der in größeren Formen sich schon hervorgetan, selbst kein Gewicht auf seine kleineren Erzeugnisse; aber die Zeit ist kostbar, ein ernster Wink hätte schon manch

verlorne ersparen können, und es bleibt immer besser, die Krankheit beim Namen zu nennen, als schonen zu wollen. Nur eine Nummer enthalten die Reverien, wo sich der Komponist der Einmischung von Virtuosenbeiwerk fast gänzlich enthält: die zweite, ein feines Genrebild und uns die liebste im Hefte. Am wenigsten aber können wir uns, wie gesagt, mit den Kapricen befreunden; man findet vieles darin, Bravourpartien, einzelnes fleißig Gearbeitete, leicht sangbare Kantilene, oft interessante harmonische Gänge, von allem etwas, als wolle es der Komponist allen recht machen, und doch oder eben deshalb kein Kunstganzes, keinen Stil. Mag auch die Bezeichnung „Kapriccio" vieles in Schutz nehmen, es steht hier zu viel Echtes und Unechtes, Eigenes und Entlehntes nebeneinander, als daß es gefallen könnte. Eine Zergliederung würde zuweit führen; möchten sie andere vornehmen und dann unser Urteil bestätigen. Dies alles sagen wir aber nur im Bewußtsein des bedeutenderen Talentes, das uns hier gegenübersteht; einem geringeren, ungebildeteren müssen wir manches zum Lobe anrechnen, was wir bei einem vorgeschrittenen nur natürlich finden. In den gesteigerten Ansprüchen an die letzteren aber liegt schon eine Anerkennung, die dem rechten Künstler mehr gilt als wohlwollende Nachsicht, die der, von welchem wir sprechen, auf keine Weise verdient. —

W. Taubert,

»La Najade.« Pièce concertante pour le Pianoforte. Oe. 49. — Suite: Prélude, Ballata, Gigue, Toccata. Oe. 50.

Zwei sehr verschiedene Kompositionen, die zu mannigfachen Betrachtungen Anlaß geben können. Auch Taubert ist von den Einflüssen der modernen Virtuosität nicht unberührt geblieben, und blickt auch immer seine gründliche Bildung durch seine derartigen für den Konzertsaal berechneten Kompositionen hindurch, so schien es doch, als habe er sich manches angeeignet, was nicht ganz seiner Natur gemäß war. Er stand zu manchen Virtuosen, die gern Gründliches geben möchten, gewissermaßen in einem umgekehrten Verhältnisse; er besitzt, was jene nicht haben, und wollte doch auch nicht zurückbleiben hinter der allgemeinen Bewegung, wie sie durch die Erfolge der neusten Klavierspieler hervorgerufen war. Teilweise gehört auch die »Najade« dieser modernen Richtung an. Da wird plötzlich in ihm eine andere Saite wach; er gibt uns ein Heft, auf dem die alten lustigen Namen Suite,

Prélude, Gigue usw. prangen, und darin köstlichen Inhalt. Gestehen wir, wir ziehen sie seinen Bravourstücken bei weitem vor, auch der »Najade«, die uns für eine solche doch nicht leicht, nicht natürlich genug vorkommt, — nicht an Bennetts Komposition gleichen Namens zu gedenken, der freilich auch Flöten und Hoboen, kurz ein ganzes Orchester zu seinem Gemälde nahm. Aber die Suite müssen wir auf das wärmste hervorheben. Man fürchte sich nicht vor dem Namen; unter dem künstlichen Rokoko schlägt ein frisches warmes Herz, das sich mit Liebe einmal in die Vergangenheit gesenkt und, wie es um sein eignes steht, dabei doch auch nicht verleugnen kann. Was sich der Komponist bei seinen altertümlichen Gebilden gedacht, wollen wir nicht einzeln zu erklären versuchen. Es steckt aber so viel Ironie und Wehmut in seiner Musik, daß wir sie verstanden zu haben glauben. Wir sind einig mit ihm. Strebet vorwärts, wollte er sagen, aber gedenkt der Alten zuweilen. Genüge dies wenige, daß sich recht viele das interessante Heft ansehen.

F. Chopin,

Zwei Notturnos. Werk 37. — Ballade. Werk 38. — Walzer für Pianoforte. Werk 42.

Chopin könnte jetzt alles ohne seinen Namen herausgeben, man würde ihn doch gleich erkennen. Darin liegt Lob und Tadel zugleich — jenes für sein Talent, dieser für sein Streben. Denn sicherlich wohnt ihm jene bedeutende Originalkraft inne, die, sobald sie sich zeigt, keinen Zweifel über den Namen des Meisters zuläßt; dabei bringt er auch eine Fülle neuer Formen, die in ihrer Zartheit und Kühnheit zugleich Bewunderung verdienen. Neu und erfinderisch immer im Äußerlichen, in der Gestaltung seiner Tonstücke, in besonderen Instrumenteffekten, bleibt er sich aber im Innerlichen gleich, daß wir fürchten, er bringe es nicht höher, als er es bis jetzt gebracht. Und dies ist hoch genug, seinen Namen den unvergänglichen in der neueren Kunstgeschichte anzureihen, so beschränkt sich seine Wirksamkeit doch nur auf den kleinern Kreis der Klaviermusik, und er hätte mit seinen Kräften doch noch viel Höheres erreichen und Einfluß auf die Fortbildung unserer Kunst im allgemeinen gewinnen müssen. Begnügen wir uns indes. Er hat so viel Herrliches geschaffen, gibt uns noch jetzt so viel, daß wir zufrieden sein dürfen und jeden Künstler, der nur die Hälfte geleistet wie er, beglückwünschen müßten. Ein Dichter zu heißen braucht's ja auch nicht

dickleibiger Bände; durch ein, zwei Gedichte kannst du dir den Namen verdienen, und Chopin hat solche geschrieben. Auch die Notturnos, die oben erwähnt sind, gehören hierher; sie unterscheiden sich von seinen früheren wesentlich durch einfacheren Schmuck, durch stillere Grazie. Man weiß, wie Chopin sonst sich trug, ganz wie mit Flitter, Goldtand und Perlen übersät. Er ist schon anders und älter geworden; noch liebt er den Schmuck, aber es ist der sinnigere, hinter dem der Adel der Dichtung um so liebenswürdiger durchschimmert, ja Geschmack, feinsten, muß man ihm lassen, — für Generalbassisten ist das freilich nicht, die suchen nur nach Quinten, und jede fehlende kann sie erbosen. Aber noch manches könnten sie von Chopin lernen, und das Quintenmachen vor allem. Wir haben noch der Ballade als eines merkwürdigen Stückes zu erwähnen. Chopin hat unter demselben Namen schon eine geschrieben, eine seiner wildesten eigentümlichsten Kompositionen; die neue ist anders, als Kunstwerk unter jener ersten stehend, doch nicht weniger phantastisch und geistreich. Die leidenschaftlichen Zwischensätze scheinen erst später hinzugekommen zu sein; ich erinnere mich sehr gut, als Chopin die Ballade hier spielte und in F-dur schloß; jetzt schließt sie in A-moll. Er sprach damals auch davon, daß er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden sei. Umgekehrt würde ein Dichter zu seiner Musik wieder sehr leicht Worte finden können; sie rührt das Innerste auf[459]. Der Walzer endlich ist, wie seine früheren, ein Salonstück der nobelsten Art; sollte er ihn zum Tanz vorspielen, meinte Florestan, so müßten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigstens Komtessen sein. Er hat recht, der Walzer ist aristokratisch durch und durch. —

F. Mendelssohn-Bartholdy, Sechs »Lieder ohne Worte«.

4tes Heft. Werk 53.

Endlich ein Heft echter »Lieder ohne Worte«. Sie unterscheiden sich von Mendelssohns früheren nur wenig, wenn nicht durch größere Einfachheit und in melodischem Betracht durch ihre leichteren, oft volkstümlichen Gesangweisen. Dies gilt namentlich von dem Liede, das der Komponist selbst als »Volkslied« bezeichnet; es ist dies aus demselben Bronnen gekommen, aus dem etwa Eichendorff einige seiner wundervollsten Gedichte, Lessing seine »Eifellandschaft« geschöpft. Man kann sich nicht satt daran hören. Der volkstümliche Zug, der sich über-

haupt in vielen Kompositionen der jüngeren Künstler zu zeigen anfängt, stimmt zu erfreulichen Betrachtungen für die nächste Zukunft; er lag einem offenen Auge übrigens in Beethovens letzten Arbeiten schon angedeutet, was manchen freilich wunderbar genug klingen mag. Einen volkstümlichen Ton, obwohl nicht den des Chors, hat auch das dritte Lied in G-moll; es klingt mehr wie vierstimmiger Gesang. Man bemerke übrigens, wie Mendelssohn in seinen »Liedern ohne Worte« vom einfachen Lied durch das Duett bis zum Mehrstimmigen und Chorartigen vorgeschritten. So ist's mit dem wahren, erfindenden Künstler; wo man oft glauben möchte, er könne nicht weiter, hat er unvermutet schon einen Schritt vorwärts getan, neuen Boden gewonnen. Anderes in diesem 4ten Hefte erinnert freilich wieder an ältere aus den andern Heften; gewisse Wendungen, Wiederholungen scheinen sogar Manier zu werden. Doch ist das ein Vorwurf, den hundert andere mit Opfern erkaufen würden, der nämlich, an gewissen Gängen erkannt zu werden, daß man darauf schwören möchte. Sehen wir denn mit Freuden noch vielen Sammlungen entgegen! —

---

99. Über einige mutmaßlich korrumpierte Stellen in Bachschen, Mozartschen und Beethovenschen Werken.

Wüßte man alle, so ließen sich vielleicht Folianten darüber schreiben; ja ich glaube, die Meister müssen jenseits manchmal lächeln, wenn von ihren Werken einige mit allen den Fehlern hinüberklingen, wie sie Zeit und Gewohnheit, wohl auch ängstliche Pietät hat stehen lassen. Es war längst mein Vorsatz, einige in bekannteren Werken der obengenannten Meister zur Sprache zu bringen, mit der Bitte an alle Künstler und Kunstfreunde, sie zu prüfen, womöglich durch Vergleichung mit den Originalhandschriften festzustellen. Oft irren freilich auch diese, kein Komponist kann darauf schwören, daß sein Manuskript ganz fehlerfrei wäre. Wie natürlich auch, daß sich unter den hunderttausend hüpfenden Punkten, wie er sie oft in unglaublich kurzer Zeit schreibt, ein Dutzend zu hoch oder zu tief gekommener einschleichen müssen: ja die tollsten Harmonien schreibt ein Komponist zuweilen.

Immerhin bleibt die Originalhandschrift die Autorität, die am ersten gefragt werden muß. Möchten daher alle, die die zu besprechenden ver-

dächtigen Stellen in den Handschriften der Komponisten besitzen, das Gedruckte mit dem Geschriebenen vergleichen und das Resultat mitzuteilen so freundlich sein. Zur Feststellung einiger davon bedarf es wohl nicht einmal der Herbeischaffung des Originals, so deutlich springt der Irrtum in die Augen.

Die meisten Fehler finden sich wohl in den Ausgaben Bachscher Werke, namentlich in den älteren. Es wäre eine verdienstliche, aber freilich sehr zeitraubende Arbeit, übernähme es ein mit Bach völlig vertrauter Musikkenner, alles bisher irrig Gedruckte zu berichtigen. Einen schönen Anfang hat die Peterssche Musikhandlung in Leipzig gemacht; er beschränkt sich aber zunächst auf die Klavierkompositionen. Eine Kritik allein des »Wohltemperierten Klaviers« mit Angabe der verschiedenen Lesarten (Bach soll selbst viel geändert haben) würde ein ganzes Buch füllen können[460]. Seien zuerst hier einige andere Fälle erwähnt.

In der großen herrlichen Tokkata mit Fuge für Orgel* bewegen sich die beiden Stimmen im Manual über dem Orgelpunkt in streng kanonischer Folge. Sollte man für möglich halten, daß dies vom Korrektor übersehen werden konnte? Er hat eine Menge Noten stehen lassen, die sich aus dem Kanon als falsch erklären. Im Verlaufe des Stückes bei der Parallelstelle auf S. 4 und 5 kommen ähnliche Versehen vor. Wenn sich dies mit leichter Mühe korrigieren ließ, so möchte die Aufklärung einer andern Stelle in demselben Stücke von größerer Schwierigkeit sein. Man erinnert sich wohl des grandiosen Pedalsolos; bei einer Vergleichung mit der Parallelstelle in der Unterquart ergibt sich indes, daß sich hier eine Menge Fehler eingeschlichen. S. 4 zwischen Takt 3 und 4 fehlen zwei Takte gänzlich, die bei der Transposition S. 5 Syst. 6 im 2ten und 3ten Takte stehen usw. Hier könnte nur die Originalhandschrift den Ausschlag geben. Besitzt sie vielleicht Hr. Hauser in Wien, so sei er um eine Vergleichung gebeten. Daß man aber ein so außerordentliches Stück, wie diese Komposition, in seiner echtesten Gestalt zu besitzen wünscht, möge doch niemand als gering achten. Es wäre wie ein Riß in

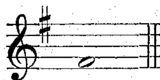
* Toccate et Fugue pour l'Orgue (Leipzig, Peters) mit dem Anfange:



einem Bilde, wie ein fehlendes Blatt in einem Lieblingsbuche, wenn wir's hingehen ließen.

Ein anderer sonderbarer Fall, über den ebenfalls nur Bachs Handschrift Aufschluß geben könnte, findet sich in der »Kunst der Fuge«. Die ganze XIVte vier Seiten lange Fuge kommt nämlich schon in der Xten einmal vor; vgl. die Petersche Ausgabe S. 30, Syst. 5, vom 2ten Takt an. Wie ging dies nun zu? Bach wird doch ohnmöglich in einem und demselben Werke vier Seiten lang Note für Note abgeschrieben haben! In der Nägelischen Partitur stehen die beiden Fugen übrigens ebenfalls so abgedruckt, und es ist nur aus der Gleichheit der Tonart und des Themas, die durch das ganze Werk geht, zu erklären, daß die Wiederholung so lange unbemerkt bleiben konnte.

Wer aber, wenn er in Bachschen Harmonien schwelgt, denkt auch immer an alles und an Fehler? So habe ich einen jahrelang nicht gemerkt in einer mir sehr bekannten Bachschen Fuge, bis mich ein Meister, der freilich auch ein Adlerauge hat[461], darauf aufmerksam machte. Die Fuge ist in E-moll über ein wundervolles Thema und steht in der Haslingerschen Ausgabe als sechste. Man schalte dort zwischen dem dritten und vierten Takt die einzige Note



ein, alsdann wird's richtig. Hier ist wohl kein Zweifel.

Wir kommen jetzt auf einige den Lesern vielleicht noch interessantere Fälle in Werken, die sie wohl unzähligemal gehört und gespielt, ohne Verrat zu merken. Ich bitte sie aber, die Partituren in die Hand zu nehmen, da die Stellen ganz abdrucken zu lassen zuviel Platz wegnehmen, ein Urteil aber ohne die genaueste Einsicht in die Stellen selbst nicht möglich sein würde.

Die erste verdächtige ist in Mozarts G-moll-Sinfonie, einem Werk, in dem jede Note klares Gold, jeder Satz ein Schatz ist, und doch, sollte man es glauben, haben sich im Andante vier ganze Takte eingeschlichen, die nach meiner festen Überzeugung nicht hinein gehören. Vom 29sten Takte an (das Achtel Auftakt ungerechnet) kommt nämlich eine viertaktige von Des-dur nach B-moll hinleitende Periode, die in den folgenden vier Takten nur mit vereinfachter Instrumentation wiederholt wird; es kann nicht sein, daß Mozart dies gewollt hat. Am ersten erhellt dies aus der gänzlich un-Mozartschen, ja unmeisterhaften Verbindung des

32sten mit dem 33sten Takt, die gewiß auch jeden Musiker nur bei oberflächlichem Anhören frappiert hat. Es fragt sich nun, welche der viertaktigen Perioden wäre auszuscheiden — die erste oder die zweite? — Bei flüchtigem Anblicke möchte man sich vielleicht für Beibehaltung der ersten erklären: das allmähliche Hinzutreten der Blasinstrumente, die sich bis zum Forte steigern, ist nicht ohne künstlerischen Sinn. Viel natürlicher aber in der Stimmenführung, klarer, einfacher und doch auch nicht ohne Steigerung scheint mir die andere Lesart, nach der der 29ste bis mit dem 32sten ausfielen, wo dann alle Instrumente in klarer Steigerung sich im Forte vereinigen. Dieselben 4 Takte zuviel finden sich nun auch bei der Wiederholung im zweiten Teile, wo dann der 48ste bis mit dem 51sten Takte dieses Teiles ausfallen müßten. Wie sich nun dieser Fehler eingeschwärzt, müßte auch die Originalpartitur nachweisen, die sich wohl in den Händen des Hrn. Hofrat André befindet. Das wahrscheinlichste ist, daß Mozart die Stelle erst gehabt, wie wir glauben, daß sie sein müsse — daß er sie dann voller instrumentiert in die Partitur eingetragen — daß er aber später, wieder zu seinem ersten Gedanken zurückgehend, vergessen hat, die zweite Lesart zu streichen. Möchten sich doch auch andere Musiker über diese wichtige Stelle aussprechen und nach allgemeiner Übereinkunft dazu beitragen, daß das Andante dann immer in der angedeuteten Weise überall aufgeführt werde. Die Verleger aber würden wir bitten, die vier Takte in der Partitur einzuklammern und den Grund, warum, in einer kurzen Bemerkung beizufügen. Man hat mir übrigens gesagt, daß das Andante im Pariser Konservatorium mit beidesmaliger Auslassung der vier Takte gespielt wird. Auch Mendelssohn hat sich längst dafür ausgesprochen.

Endlich erwähne ich noch einige Stellen in Beethovenschen Sinfonien, die sich fast auf den ersten Anblick als Fehler des Kopisten ergeben. Die eine erwähnte ich schon früher einmal; sie steht zum Schluß des ersten Satzes der B-dur-Sinfonie; von den drei Takten // (8 Takte vor dem Ende) ist offenbar einer zuviel. Das Versehen war wegen der vollkommenen Ähnlichkeit der Noten in allen Stimmen leicht zu begehen. Beethoven könnte es sogar selbst begangen haben [462].

Daß wir aber in der Pastoralsinfonie jahraus jahrein folgende Stelle, wie sie auch in der Partitur steht, mit angehört, ohne nicht hell aufzufahren, wäre kaum zu erklären, wenn nicht dadurch, daß uns ja der Zauber Beethovenscher Musik so umstrickt, daß wir Denken und Hören dabei vergessen können.

Im ersten Satz (Partitur S. 35 von Takt 3 an) heißt es genau so:

Viol. I.
dim.
Viol. II.
dim.
Viola.
dim.
Vcelli.

(Alle anderen pausiren.)

etc.

Wie nun, wenn wir statt der plötzlichen Pausen in den ersten Violinen Simili-Zeichen (𝄎) machten? Klänge dies nicht besser und anders? Ergibt sich dies nicht schon aus der Umkehrung von Takt 5 an, wo die Bratschen haben, was erst in den 1sten Violinen lag? Gewiß, es ist so. Der Notenschreiber hat die Simili-Zeichen für Pausen genommen, oder irgendein neckischer Kobold war im Spiel. Ries erzählt, wie Beethoven einmal wütend geworden über eine Stelle in der »heroischen Sinfonie«, die Ries in bester Meinung geändert hatte. Ich glaube, hätte Beethoven jene Stelle in der Pastoralsinfonie einmal wirklich gehört, es würde dem Orchester oder dem Dirigenten nicht besser als Ries'n ergangen sein.

Für diesmal genug; möchten obige Fälle von recht vielen in Betracht genommen werden! Wie könnten wir unsere Verehrung für unsere großen Meister besser betätigen, als daß wir aus ihren Werken zu entfernen trachten, was [Irrtum oder Zufall] daran beschädigt? Nur in diesem Sinne wurden diese Zeilen geschrieben[463].

---

100. Die Abonnementkonzerte in Leipzig 1840—1841.

Erstes Abonnementkonzert, den 4. Oktober.

Ouvertüre zum »Vampir« von Marschner. — Arie von Bellini. — Konzertino für Violine von F. David. — Arie von Bellini. — »Heroische Sinfonie« von Beethoven.

Die Wahl gerade der furiösen »Vampir«-Ouvertüre zu Anfang des ganzen Zyklus konnte befremden; eine etwa von Gluck hätte auch uns besser gefallen. Indes zählt jene von Marschner noch immer ihre Freunde, selbst Freundinnen im Publikum und bleibt trotz der heftigen Anklänge an Weber ein frisches, effektvolles Musikstück. Überdies war die Ausführung eine so ausgezeichnete, wie sie je gehört worden. Die beiden Arien von Bellini aus den »Puritanern« und aus »Norma« sang Frl. Sophie Schloß, die uns diesen Winter das 2temal besucht; ihre Stimme ist frisch und stark wie früher und machte sich namentlich in der ersten Arie geltend. Über die Wahl gerade jener Bellinischen Arien zu Anfang eines 1sten Konzerts ließe sich ebenfalls rechten. Haben wir leider keinen Überfluß an deutschen Konzertstücken für den Gesang, so doch noch genug, um jener ganz entbehren zu müssen, zumal in einem 1sten Konzert. Und schützt man vor, Mozart, Weber und Spohr seien schon so oft gehört worden, nun, so gehe man weiter zurück. In Händels Oratorien, in Glucks Opern liegen noch genug Schätze, zu deren Hebung es gerade einer so starken, gesunden Stimme bedarf, wie sie die genannte Sängerin besitzt. — Eben hören wir, daß sie ehestens aus der »Iphigenie« singen wird, was ihr nur zur Ehre und uns zur Freude gereichen kann. — In dem Violinkonzertino zeigte sich Hr. Uhlrich wieder allen Lobes würdig; sein Spiel hat von Jahr zu Jahr an Sicherheit, Reinheit und Geschmack zugenommen und wirkt durchaus wohltuend. Von der Komposition sagte uns namentlich der letzte Satz zu; im Streben, auch die Orchesterpartie interessant zu machen, tut aber der Komponist wohl hier und da zuviel, was indes nicht abhalten kann, dem Streben an sich gegenüber der faden Begleitungs-

weise anderer Violinkomponisten vollen Beifall zu schenken. In der Sinfonie von Beethoven endlich fühlten wir uns wieder im alten Leipziger Konzertsaale, der schon so oft von ihr erzittert. Das Orchester war trefflich. Hr. KM. David stand an der Spitze, da Hr. MD. Mendelssohn von seiner Reise nach England noch nicht zurück war. —

Zweites Abonnementkonzert, den 11. Oktober.

Ouvertüre zu »Euryanthe« von Weber. — Arie von Donizetti. — Konzertino für Baßposaune von Ch. G. Müller. — Arie von Bellini. — Sinfonie (B-dur) von Beethoven.

Der Dirigent wurde bei seinem Vortreten mit Beifall begrüßt, worin wir von Herzen einstimmten. Auf Webers Kompositionen ist seit MD. Mendelssohns Direktion in Leipzig besonderer Fleiß verwendet worden, und dem Orchester geschieht darnach immer die Ehre, die Virtuosen wie größere ausführende Massen immer am liebsten wünschen und am ungernsten gewähren, die des Dacapo-Rufes. Auch heute fehlte wenig, und hielt davon vielleicht nur die Spannung auf die folgende Nummer ab. Eine junge Sängerin war angekündigt, der der Ruf großer Schönheit und schon bedeutender Kunstbildung vorangegangen war: Frl. Elise List. Aus einer höchst achtbaren Familie abstammend, hat sie schon als Kind den andern Weltteil gesehen, brachte darauf einige Jahre in Leipzig zu, wo ihr Vater[464], nordamerikanischer Konsul hierselbst, sich namentlich um die Errichtung der Eisenbahn das höchste Verdienst erworben, und kam uns zuletzt von Paris zurück, wo sie die letzten Jahre verlebt hatte. Es mußte dies alles das Interesse an der anmutigen Erscheinung erhöhen. Ihre Befangenheit war groß; die Zeitschrift erwähnte bereits früher, es war ihr erstes Auftreten. An der Schönheit der Stimme, wie sie auch durch die Ängstlichkeit umflort schien, konnte niemand zweifeln, der nur einige Takte gehört, ebensowenig über die gute Schule, in der sie gebildet ist, so daß man deutlich sah, die Sängerin wollte nichts, als was sie sicher konnte. Aber freilich, was man unter vier Augen auf das trefflichste kann, kann man unter tausenden noch nicht zur Hälfte so gut, und geht dies bedeutenden Künstlern und Männern so, um wieviel mehr einer Novizin, einem achtzehnjährigen Mädchen. Nur Roheit kann dies übersehen. Achtung vor unserm Publikum, das die schöne schüchterne Jungfrau auf das wohltuendste aufnahm; und fanden sich die getäuscht, denen leeres Passagen- und Trillerwerk über die Aussprache

eines höchst edlen Organs geht, so gibt es doch in unserer gebildeten Stadt noch genug, die Dutzendtalente von originalen Erscheinungen zu unterscheiden wissen, und den letzteren dürfen wir die junge Sängerin mit Überzeugung beizählen. Was sie noch nicht hat, läßt sich erwerben, was sie aber hat, erwirbt sich nicht. Daran halte sie fest und gehe die begonnene Bahn mit Mut weiter. Nach ihr hörten wir einen Meister, der freilich schon hundertmal und öfter im Feuer gestanden: Hrn. Queißer, den Posaunisten, der ebenfalls gleich bei seinem Auftreten mit Beifall empfangen wurde. Seine Meisterschaft scheint sich jahraus jahrein gleichzubleiben und macht in ihrer Unfehlbarkeit oft einen grandios lustigen Eindruck. Zum allerschönsten schloß die B-dur-Sinfonie mit der Wirkung, die alle Beethovensche machen: ob denn nämlich die eben gehörte nicht auch seine schönste sei. Von neuem wurden wir nach der Sinfonie von einem Meister der Kunst auf den Schluß des ersten Satzes aufmerksam gemacht; es ist hier offenbar ein Takt zuviel. Man vergleiche die Partitur S. 64, Takt 2, 3, 4. Bei der vollkommenen Ähnlichkeit in allen Stimmen ist ein Irrtum vonseiten des Kopisten, selbst des Komponisten, sehr leicht möglich. Beethoven mochte sich auch, nachdem er ein Werk vollendet, um das Folgende nicht weiter kümmern. Wer die Orginalpartitur besitzt, sehe der Sache zuliebe nach; an sie müssen wir uns natürlich zuerst halten*.

Drittes Abonnementkonzert, den 22. Oktober.

Sinfonie (Es-Dur) von Mozart. — Arie von Donizetti. — Konzert für Violine von F. David. — Ouvertüre zum »Berggeist« von L. Spohr. — Arie von Balfe. — »Klänge aus Osten«, Ouvertüre, Lieder und Chöre von H. Marschner.

Die Sinfonie ist bekannt, namentlich das Andante, das, einmal gehört, sich nicht leicht wieder vergißt; auch erhielt dieser Satz den meisten Beifall, die anderen gingen stiller vorüber. Die Arie von Donizetti, ein brillantes Stück, brachte der Sängerin Frl. Schloß den rauschendsten Beifall; sie sang fertig, sehr sorgsam und mit einer Stimmenkraft, wie sie zurzeit keine andere Sängerin hier besitzen mag. Der Spieler des Konzertes wurde mit lautem Gruß empfangen; er war zugleich der Komponist, die Komposition übrigens eine neue und zum erstenmal von ihm öffentlich gespielt und gehört. Gewiß ist es einer freundlichen Aner-

* Vgl. den Aufsatz: „Über einige mutmaßlich korrumpierte Stellen", S. 36.

erkennung wert, wie Herr KM. David das Gewandhauspublikum jeden Winter mit etwas Neuem erfreut; es zeugt dies immer von einer Aufmerksamkeit, wie sie, die einmal in ihrem Amte feststehen, nicht überall besitzen. An Tendenz und Gehalt reiht sich die Komposition übrigens ähnlichen früheren genau an, d. h. der Virtuos will zeigen, daß er auch zu komponieren weiß, und umgekehrt der Komponist auch den Virtuosen glänzen lassen. Jenes Zuviel in der Begleitung, das wir schon neulich bemerkten, fiel auch in dieser Komposition wieder auf, wie auch diesmal der letzte Satz der gelungenste und wirkungsvollste erschien. Das Publikum rief den Künstler nach dem Schlusse noch einmal hervor, was hier immer als eine Seltenheit anzusehen. Die Ouvertüre von Spohr machte wenig Eindruck; die zu »Jessonda« hat ungleich mehr Freunde, auch die zu »Faust« wünschten wir wohl einmal wieder im Gewandhaus zu hören. — Die Arie nennt uns einen hier noch nicht vorgekommenen Namen, der in Gottes Namen auch fernerhin ausbleiben mag; es ist gewässerter Rossini, der Komponist übrigens ein Engländer, dessen Opern in England Glück gemacht haben. Zum Teil an der mittelmäßigen Komposition, zum Teil auch an der noch immer großen Befangenheit der Sängerin lag es, daß die Nummer kein Glück machte. Es tut uns leid um das junge ausgezeichnete Talent, das deshalb die schiefsten Urteile erfahren mußte. Die Angst, wie man weiß, ist namentlich den höheren Tönen gefährlich, und es mißlang der Sängerin einigemal ein Einsatz, wie es schon tausend anderen Anfängerinnen vor ihr geschehen. Deshalb wollen wir aber doch nicht die wunderreine Intonation im ganzen vergessen, die die Sängerin gerade auszeichnet, auch nicht den Schmelz der Stimme, der noch durch alle Ängstlichkeit wohltuend hindurchdringt, ein Schmelz, der an das Organ der Pauline Garcia erinnert. Dagegen möchten wir um etwas anderen willen in die Sängerin dringen: sie nimmt durchgehends zu langsame Tempi; sie versuche sich schneller, es wird ihr gelingen. Selbstvertrauen und Mut sind besondere Künste in der Kunst, sie übe sich auch darin. In seinen vier Wänden soll der Künstler bescheiden gegen sich sein, fleißig auf das gewissenhafteste; dem Publikum gegenüber zeige er aber Mut, selbst ein wenig fröhliche Keckheit, und der Liebling ist fertig.

Zum Schluß des Abends hörten wir noch eine Komposition (noch Manuskript) von H. Marschner; sie verhieß etwas ganz Neues und gab es auch in der Form. »Klänge aus Osten« war sie genannt und brachte eine Ouvertüre, Lieder und Chöre, die sich ohne Unterbrechung an-

einanderreihten. Berlioz in Paris scheint in seiner letzten Sinfonie etwas Ähnliches gewollt zu haben, nur daß er sie auf ein weltbekanntes Drama (»Romeo und Julie«) stützte. Das Gedicht zur Marschnerschen Komposition beruht auf einem orientalischen Liebesverhältnisse, das indes vom Dichter ziemlich prosaisch und allgemein gehalten. Außer dem Liebespaar tritt noch ein Wahrsager auf, dessen anfängliches Erscheinen man sich später vielleicht motiviert wünschte, ein Volks- und ein Räuberchor. Wie gesagt, hätte vielleicht ein Rückert dem Komponisten die Hand zum Werke geliehen, es wäre etwas tiefer Wirkendes zutage gekommen. Immerhin müssen wir den Anfang loben, zu dem sich der Komponist ermutigt fühlte, den andere nur weiterzuführen brauchen, um den Konzertsaal mit einer neuen Gattung Musik zu bereichern. Die Komposition hat viel reizende Partien; dies gilt im einzelnen von der Ouvertüre, die im ganzen durch Kürzung gewinnen würde. Der Hauptrhythmus ist ein namentlich für orientalische Zustände schon öfter gebrauchter; doch erscheint er einmal von einem Violingange durchwunden, was sich auf das schönste ausnahm. Am Schlusse ist zuviel Lärm. Der Zigeunergesang gefiel mit der hinaufziehenden großen Terz am Schluß, mehr noch das Ständchen, das von allen Nummern die meiste orientalische Färbung hatte, auch Maisunes Lied sprach an, der unbeholfenen Poesie zum Trotz. Der Räuberchor, schien es, wurde nicht gleich von allen verstanden; er war eigentümlich. In der Schlußnummer zeichneten sich besonders die Worte: „Assat, wo bist du" durch schönen Gesang aus. Das Ganze, das wir später einmal wiederholt wünschten, erhielt lebhaften Beifall.

Viertes Abonnementkonzert, den 29. Oktober.

Introduktion und erste Szene aus »Iphigenia in Tauris« von Gluck. — Konzertouvertüre von Julius Rietz. — Arie mit Chor von Rossini. — Divertissement für Flöte von Kalliwoda. — Lieder von Franz Schubert und F. Mendelssohn. — Sinfonie von Franz Schubert.

„Ein schönes Konzert" hieß es allgemein nach dem Schlusse. An manchen Musiktagen gibt es gar kein Publikum mehr, und es scheint nur die rauschende Schleppe, die jeder Bewegung der voranschreitenden Künstlerkörper und -geister geschmeidig nachfolgt, während an anderen es ihnen förmlich wie bepelzt und bepanzert gegenüberstellt und nichts einläßt. Der 29ste war einer von jenen Musiktagen. Gewiß trug die Musik einiges dazu bei. Für Gluck schlägt noch manches Herz, wenn er auch im Konzertsaal verliert. Die Sängerin tat ihr Bestes zum Gelingen:

Frl. Schloß, die wir immer vorwärtsschreiten sehen. Die Ouvertüre von Rietz trat diesmal in ihren feinen Desseins noch deutlicher hervor als bei einer früheren Aufführung. Wurde ihr schon damals in diesen Blättern ein bedeutender Ehrenplatz eingeräumt, so scheint dies Urteil jetzt auch von seiten des Publikums Bestätigung zu finden; sie wurde mit einer Teilnahme aufgenommen, die den Komponisten, wär' er anwesend gewesen, zu neuen Werken anfeuern müßte. So wirke der Beifall auch auf den Entfernten! Lebhaften Beifall gewann sich auch die folgende Nummer durch den anmutigen Vortrag des Frl. List; ihre Aussprache des Italienischen ist sehr zu rühmen. In den Liedern begleitete sie sich selbst am Klavier; es hat dies bekanntlich einen eigentümlichen Zauber, der auch hier gewann. Die Lieder waren der »Wanderer« und »Auf Flügeln des Gesanges«. Das erste sang sie vorzüglich schön; das andere nahm sie ein wenig zu langsam, doch hörte es sich noch immer lieblich genug an. Das Flötenstück war ein altes, das wir uns schon vor 10 Jahren gehört zu haben erinnern, der Spieler ein als trefflich bekannter, Hr. Grenser, erster Flötist im Orchester. So waren wir denn unter erhebendem und heiterem Genusse bis zur Sinfonie gelangt, der Krone des Abends. Tausend Hände hoben daran. Hätte es Schubert mit seinen eigenen Augen sehen können, er müßte sich ein reicher König gedünkt haben. So schieden wir trunken von all den schönen Gebilden, die in manchen Seelen sich noch lange nachgespiegelt haben mögen. —

Fünftes Abonnementkonzert, den 5. November.

Sinfonie (G-dur) von Haydn. — Arie von Mozart. — Kapriccio für Pianoforte mit Orchester von Ferdinand Kufferath. — Arie von Donizetti. — Zwei Ouvertüren (Nr. 1 und 2) zu »Leonore« von Beethoven. — Drei Etüden für Pianoforte von F. Kufferath. — Duett von Rossini.

Die Sinfonie hat, mehr als andere Haydnsche, etwas Zopfiges, die Janitscharenmusik darin sogar etwas Kindisches und Geschmackloses, was wir uns bei aller Liebe für den Meister, der er überall bleibt, doch nimmermehr verleugnen sollten. Das Scherzo, unserer Meinung nach der Satz, der unserer Zeit am nächsten liegt, wurde sonderbarerweise gerade nicht applaudiert, übrigens alle. Die Arie war die der Gräfin aus »Figaro«, die Sängerin, Frl. List, die das Rezitativ so nobel und fein gesungen, leider nur am Schlusse nicht glücklich damit. Das Publikum hält sich aber immer an das Nächste, also an den Schluß; gelingt der, so hat das Ganze gesiegt. Leider mußte dies heute die Sängerin fühlen

und über dem einzigen nicht gelungenen Schluß die schöngelungene erste Hälfte ihrer Leistung vergessen sehen. In der folgenden Nummer trat ein junger, jetzt hier lebender Komponist und Klavierspieler, Hr. F. Kufferath aus Köln, zum ersten Male und auf das achtungswerteste auf. Seine Kompositionen zeugten von entschiedenem Talente und von einer edeln Richtung, auf die bewußt oder unbewußt ein uns nahe lebender Meister eingewirkt zu haben scheint. Ein förmlicher Schüler Mendelssohns ist er aber nicht, wie man hier und da hörte. Im Kapriccio gefiel uns namentlich die Einleitung; das Allegro hatte keine ganz glückliche Form, es fehlte ihm eine Mittelpartie; wie denn auch die Transposition der erst brillanten Passagen nach der Molltonart am Schlusse nicht und überhaupt selten wirken kann. Das Orchester war geschickt, oft fein, oft auch zuviel und stark bedacht. Der sehr ausgezeichnete Spieler hatte nach dem Kapriccio einen succès d'estime, der sich indes nach den Etüden zu einem herzlicheren mit Hervorruf erhob, obwohl uns selbst die Etüden in der Komposition weniger eigentümlich schienen, namentlich was die eigentliche Grundkraft der Melodie anlangt. In jedem Falle war es ein so ehrenvolles Debüt, daß wir dem jungen sehr fleißigen Künstler eine glücklich sichernde Zukunft beinahe versprechen dürfen. — Frl. Schloß war bei prächtiger Stimme und sang mit einer Bravour, daß sie das Publikum in Alarm versetzte und da capo singen mußte. — Die aufgeführten beiden »Leonoren«-Ouvertüren waren beide in C, die eine, wahrscheinlich die erste überhaupt, die B. zu »Leonore« geschrieben, bei Haslinger in Partitur erschienen, — die andere, jedenfalls die Vorgängerin der großen gedruckten in C, noch Manuskript im Besitze der HH. Breitkopf und Härtel. Die Zeitschrift berichtete schon früher über dieses Vierouvertüren-Phänomen (vgl. Bd. I, S. 468). Auch heute schlug zumal die zweite mächtiglich in die Masse ein. Wie kommt es, daß die Besitzer der Partitur so lange mit der Herausgabe zurückhalten? Wir wünschten gern alle Welt dieser Freude teilhaftig.

Sechstes Abonnementkonzert, den 12. November.

Ouvertüre (die »Waldnymphe«) von W. Sterndale Bennett. — Arie von K. M. v. Weber. — Solo für Violoncell von B. Romberg. — Kavatine von Mozart. — Phantasie für Violoncell von Kummer. — Rezitativ und Schlußchor aus der »Schöpfung« von Haydn. — Sinfonie (A-dur) von Beethoven.

Bennets reizende Ouvertüre eröffnete den Abend; wer sie noch nicht gehört, mag sie sich einweilen als einen Blumenstrauß denken:

Spohr gab Blumen dazu, auch Weber und Mendelssohn, die meisten aber Bennet selbst, und, wie er sie nun mit zarter Hand geordnet und gestellt zum Ganzen, gehört ihm vollends eigen. Das Orchester trug mit Liebe bei, daß nichts daran verletzt wurde. — In der »Freischütz«-Arie „Wie nahte mir der Schlummer" brillierte Frl. Schloß und gefiel sehr, ebenso in der Mozartschen aus »Figaro«. Man sieht, die Sängerin strebt immer vorwärts und auch nach Vielseitigkeit. — Die Violoncellstücke spielte ein Gast, Herr Kammermusikus Griebel aus Berlin. Das erste warf einen Zankapfel ins Publikum. Nach dem Schlusse ließ sich nämlich durch das Klatschen hindurch auch Zischen hören, was wohl zumeist der Wahl der Komposition galt, einer überaus langweiligen in der Tat. So entspann sich denn ein ziemlich hartnäckiger Kampf zwischen Händen und Lippen, in dem indes die ersteren den Sieg davontrugen. Offenbar animierte dies den Spieler, der dann auch sein 2tes Stück unangefochten, sogar mit rauschendem Beifall zu Ende brachte. Die Kunstleistung an sich war keine außergewöhnliche, immer aber schätzens- und gewiß keines Zischens wert. Die Nummern aus der »Schöpfung«, der alten herrlichen, werden immer mit Freude gehört; der Tenor war ein neuer, Herr Pielke, der Hoffnungen gibt, die andern Solostimmen Frl. Schloß und Hr. Weiske. Zum Schluß die Sinfonie in A, über die wir nicht wiederholen wollen, was alle wissen[465].

Siebentes Abonnementkonzert, den 26. November.

Sinfonie (H-moll) v. Kalliwoda. — Arie von Donizetti. — Phantasie für Klarinette v. Reißiger. — Ouvertüre zu dem »Freischütz« v. Weber. — Konzertino für Violine v. Mayseder. — Szene mit Chor v. Rossini.

Konzert für den Institutfonds für alte und kranke Musiker, den 3. Dezember.

»Jubelouvertüre« v. Weber. — Arie v. Mozart. — Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester v. Beethoven. — »Lobgesang«; eine Sinfoniekantate von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Im 7ten Abonnementkonzert hörten wir wieder Kalliwodas neuste Sinfonie, die der Komponist im vorigen Jahre hier zum erstenmal selbst aufführte. Schon damals berichtete die Zeitschrift vom besondern Ton, der in ihr weht, wie von der zarten Instrumentierung, die den immer vorschreitenden Musiker bekunde. Auch heute wirkte die Sinfonie auf

das anmutigste, wenn auch nicht so feurig, wozu damals sicher die persönliche Leitung des Komponisten beitrug; gespielt und geleitet wurde sie übrigens auf das vorzüglichste. Das Werk ist vor kurzem im Druck erschienen und liegt uns zur genauern Besprechung vor. Die übrigen Nummern des Konzerts boten weniger neues Interesse. Die Donizettische Arie war gänzlich musiklos, wurde von der Sängerin auch nicht mit dem Glück und dem Applaus gesungen wie anderes Italienische. Sehr gut blies Hr. Heinze sein Klarinettstück; er wie auch der Violinspieler Herr Sachse mit seinem Debüt wurden freundlich aufgenommen. Die »Freischütz«-Ouvertüre schlug wie gewöhnlich durch; ebenso das Finale aus »Semiramis« bei dem italienischen Teil des Publikums. —

Ausgezeichnetes von schönster Komposition und Ausführung brachte das gestrige Konzert für den Institutfonds. Das Direktionspult war mit Blumenkränzen geschmückt; eine Huldigung zur besten Stunde für den Meister, der so oft von dieser Stelle gewirkt zum Preise wahrer Kunst, der auch heute zur Verherrlichung des Konzerts mit einem eigenen Werke beigetragen. Wie er dann auftrat, erhob sich das ganze Publikum und Orchester in Begeisterung, daß es eine Freude war zu sehen und zu hören. Die »Jubelouvertüre« war nur die Übersetzung dieser Stimmung in Musik; der Jubel wollte nicht enden. Solch freudiges musikalisches Leben auf der Höhe zu erhalten wäre vielleicht nur einer Malibran, einer Devrient möglich gewesen. Frl. Schloß sang gut, doch etwas nüchtern; man fühlte es wohl allgemein. Auch Herr Kufferath spielte nicht energisch genug, obwohl immer musikalisch und als guter Künstler. Gerade diese außerordentliche Komposition Beethovens, in der der Spieler kaum mehr als ein zwischen große Volksmassen gestellter Redner ist, verlangt — im Bilde zu bleiben — gute Lungen, um auch im einzelnen durch das Ganze hindurch verstanden zu werden. Die Totalwirkung war erhebend. Es folgte das Hauptstück des Abends, Mendelssohns »Lobgesang«, der, schon zur Gutenbergfeier hier aufgeführt, für das heutige Konzert vom Komponisten mit erhöhter Wirkung an einigen Stellen, wie wir glauben, verändert war[466]. Alles Lob über die herrliche Komposition, wie sie war, und wie sie nun ist! Schon früher sprachen wir es aus. Was den Menschen beglückt und adelt, finden wir hier beisammen, fromme Gesinnung, Bewußtsein der Kraft, ihre freiste, natürlichste Äußerung; die musikalische Kunst des Meisters, die Begeisterung, mit der er gerade an diesem Werke arbeitete, namentlich da, wo der Menschen-

chor die Hauptrolle bekömmt, nicht weiter in Anschlag zu bringen. Wir dürfen dies Lob nicht ohne eines für sämtliche Mitwirkende beschließen, namentlich auch für die Solostimmen, Frau Dr. Frege, Frl. Schloß und Hrn. Schmidt. Nur ein Gedanke, dem Künstler für seine Arbeit zu danken und zu vergelten durch sorglichste Liebe in der Darstellung, schien alle zu beseelen. Das Ende des Konzerts war nur der Anfang; es fehlte nur, daß man die Blumenkränze abgerissen und dem Meister um die Schläfe geschlungen hätte. —

Achtes Abonnementkonzert, den 10. Dezember.

Sinfonie (in F) von Beethoven. — Adagio und Rondo für Pianoforte von Thalberg. — Finale aus »Wilh. Tell« von Rossini. — Ouvertüre von Cherubini. — Zwei Etüden für Pianoforte von Henselt und Chopin. — Ensemble aus »Cortez« von Spontini.

Von den Beethovenschen Sinfonien wird die in F wohl am wenigsten gespielt und gehört; selbst in Leipzig, wo sie sämtlich so heimisch, fast populär sind, hegt man ein Vorurteil gerade gegen diese, der doch an humoristischer Tiefe kaum eine andere Beethovens gleichkömmt. Steigerungen, wie gegen den Schluß des letzten Satzes hin, sind auch im Beethoven selten, und zum Allegretto in B kann man auch nichts als — still sein und glücklich. Das Orchester gab ein Meisterstück; selbst das verfängliche Trio mit der sonderbar tröstenden traurigen Hornmelodie ging gut vonstatten. — Das Klavierstück spielte, und zwar zum erstenmal an dieser Stelle, Frl. Amalie Rieffel aus Flensburg, ein junges, kaum 18jähriges Mädchen. Nach ihrem ersten Auftreten sich einen Schluß auf ihre ganze Kunstfertigkeit zu bilden würde der jungen Künstlerin wohl selbst am unliebsten sein, so aufmunternd auch der große Beifall für sie gewesen sein muß, den sie namentlich nach dem Stück von Thalberg erhielt. Sie leistet aber bei weitem mehr, wie der Berichterstatter privatim erfahren hat; ihre Fertigkeit ist sehr groß, ihr Vortrag eigentümlich, oft poetisch, wie sie denn ihre Kunst überhaupt mit ganzer Hingebung verfolgt und mit einem eisernen Willen, der ihr trotz eines beinahe ungestümen Künstlertemperaments eigen geblieben. Von letzterem zeigte wohl am meisten ihr Spiel der Etüden, die sie in unerhörter Schnelligkeit nahm, wobei denn freilich manches verloren ging. Der Beifall blieb zwar auch nach den Etüden nicht aus; doch war er nach dem Konzertstück jedenfalls allgemeiner und herzlicher. Das letztemal ist es gewiß nicht, daß ihr Name in diesen Blättern vorkommen wird; sie hat noch eine reiche Zukunft vor sich. —

Über die größeren Ensemblestücke von Rossini und Spontini haben wir, als über bekannte Kompositionen, nichts zu erwähnen. Nur bei der Ouvertüre von Cherubini fiel uns wieder ein, ob denn dieser große Mann und Meister nicht noch zu wenig gekannt und geschätzt ist, und ob es nicht gerade jetzt, wo das Verständnis seiner Kompositionen durch den Weg, den die neue bessere Musik genommen, uns um vieles näher gebracht ist, an der Zeit wäre, ihn wieder mehr hervorzusuchen, der zu Beethovens Lebzeiten gewiß der zweite Meister der neueren Tonkunst, nach dessen Tode wohl als der erste der lebenden zu betrachten ist. —

Neuntes Abonnementkonzert, den 16. Dezember.

Ouvertüre zu »Oberon« von Weber. — Arie aus »Figaro« von Mozart. — Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven. — »Lobgesang« von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Der Berichterstatter weiß über das Konzert nur wenig mitzuteilen: Schon lange vor dem Anfange war kein Platz zu bekommen. Um kurz zu sein, S. M. der König von Sachsen hatte sich als Besucher des Konzerts angemeldet. Grund genug, das Beste vorzuführen. Es war ein wahres königliches Konzert. Die Arie sang Frl. Schloß; die Sonate, die große in A, spielten Hr. MD. Mendelssohn und Hr. KM. David. Wie uns berichtet wurde, sprach Se. Majestät der König gegen die Künstler persönlich seinen Dank aus, den er zum Schluß des »Lobgesanges«, an das Orchester tretend, dem Komponisten auf das huldvollste wiederholte. Es war ein Lorbeer anderer Art, der den hohen Geber wie den empfangenden Künstler gleichviel schmückt. Das Publikum verhielt sich während des ganzen Abends in achtungsvoller Stille, die nur beim Eintritte des Regenten durch einen jubelnden Zuruf, wie nach dem »Lobgesang« durch eine freudig dankende Begrüßung des Werkes unterbrochen wurde.

Zehntes Abonnementkonzert, den 1. Januar 1841.

Hymne von Händel. — Ouvertüre von Mozart. — Variationen für Violine von Vieuxtemps. — »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Beethoven. — Solo für Violine von Bériot. — Variationen für Flöte von Böhm. — Sinfonie (C-moll) von Beethoven.

Mit Händels frohen, feierlichen Klängen sei allen denn ein „glückliches neues Jahr" zugerufen; die Stätte, wo sie erklangen, bleibe auch fernerhin der wahren Kunst ein treuer Herd, und die ihr vorstehen, noch

lange ihre warmen Beschützer! Daß sie mit Händel eingeweiht wurde, sei uns ein gutes Omen; und auch der Anwuchs jüngerer Künstler sei von ihr nicht ausgeschlossen, im Sinne des Altmeisters, der, wie jeder wahre, keinen vom Altare zurückweisen würde, der ein reines Streben mitbringt. Nur das Häßliche sei wie der ewige Jude, dem sich nirgends ein gastliches Tor erschließt. —

Dem Hymnus folgte die Ouvertüre zur »Zauberflöte«, die wohl auch nach Jahrhunderten noch erklingen und entzücken, jenes spielende selige Wunderkind, das, Licht und Freude spendend, immer wo wieder auftauchen wird trotz Nebel und Finsternis. Auch heute wirkte sie so. Der Beifall kam wie aus einem Herzen.

Über den Violinspieler Hilf, der die folgenden Variationen spielte, seinen merkwürdigen Lebenslauf, berichtete dies Blatt schon früher*; er hat sich vom Handwerker zum Künstler emporgearbeitet, während es bei andern umgekehrt ist und leider im metaphorischen Sinn. Schon im vorigen Jahre mit großer Teilnahme aufgenommen, bestätigt er immer mehr die Erwartungen, die man sich von ihm gemacht, nähert er sich immer mehr der Meisterschaft[467]. Sein Spiel, noch so frisch wie früher, hat auch an Zartheit gewonnen. Im übrigen war die Wahl der Stücke, die uns noch vom Spiel der Komponisten her in Erinnerung, allerdings eine gewagte. Das Publikum spendete indes reichsten Beifall und mit gerechtem Sinne; denn auch der Bildungsgang des Künstlers muß hier in Betracht kommen. Statt der erst angekündigten Arie aus »Fidelio« war der Beethovensche Chor untergestellt — vielleicht ohne Probe, denn er ging nicht ganz gut. Ein zweites Impromptu erschien, ein artiger Knabe mit der Flöte in der Hand, Namens Heindl; kaum über 12 Jahre alt, spielt er sein Instrument mit einer Meisterschaft, die auf diesem Instrumente auch nicht das Unnatürliche hat wie z. B. die Richard Lewys auf dem Horne. Man gebe ihm später auch andere Instrumente in die Hand; sein Spiel verrät mehr als gute Lungen und bloßes Virtuosentalent. Es wäre schade um den musikalischen Knaben. Seine Familie stammt übrigens aus Würzburg und soll noch eine Menge musikalischer junger Talente in ihrer Mitte besitzen.

Die C-moll-Sinfonie von Beethoven beschloß. Schweigen wir darüber! So oft gehört im öffentlichen Saal wie im Inneren, übt sie unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleich wie manche

* Vgl. Bd. I, S. 507.

große Erscheinungen in der Natur, die, sooft sie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen. Auch diese Sinfonie wird nach Jahrhunderten noch wiederklingen, ja gewiß solange es eine Welt und Musik gibt. —

Elftes Abonnementkonzert, den 7. Januar 1841.

Ouvertüre von Beethoven. — Arie von Mozart. — Konzertino für Violoncell von Lindner. — Szene und Arie von Meyerbeer. — Kapriccio für Violoncell von Romberg. — »Historische Sinfonie« von Spohr.

Die interessanteste Nummer des Konzertes war ohnstreitig die letzte und das ganze Publikum darauf gespannt. Der Zettel nannte sie: „Historische Sinfonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte. Erster Satz: Bach-Händelsche Periode, 1720. Adagio: Haydn-Mozartsche, 1780. Scherzo: Beethovensche, 1810. Finale: allerneuste Periode, 1840." Diese neue Sinfonie Spohrs ist, irren wir nicht, für das Londoner philharmonische Konzert geschrieben, dort auch zum erstenmal vor etwa Jahresfrist gegeben und, müssen wir hinzusetzen, auch in England schon stark angegriffen worden. Wir fürchten, auch in Deutschland werden harte Urteile darüber fallen. Eine merkwürdige Erscheinung bleibt es gewiß, daß in neuerer Zeit schon mehre Versuche gemacht worden, uns die alte vorzuführen. So gab vor 3 Jahren O. Nicolai in Wien ein Konzert, in dem er gleichfalls eine Reihe „im Stil und Geschmacke anderer Jahrhunderte" geschriebener Kompositionen aufführte. Moscheles schrieb ein Stück zu Händels Ehren und in seiner Weise. Taubert gab neuerdings eine „Suite" heraus, ebenfalls auf alte Formen hinzuweisen u. dgl. mehr. Selbst Spohr hatte seiner Sinfonie schon ein Violinkonzert »Sonst und Jetzt« vorausgehen lassen, in dem er etwas Ähnliches beabsichtigt wie in jener. Man kann nichts dagegen haben; die Versuche mögen als Studien gelten, wie ja die Zeit neuerdings ein Wohlgefallen am Rokoko-Geschmack gezeigt. Aber daß gerade Spohr auf die Idee fällt, Spohr, der fertige abgeschlossene Meister, Spohr, der nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht seinem eigensten Herzen entsprungen, und der immer beim ersten Klange schon zu erkennen, — dies muß wohl allen interessant erscheinen. So hat er denn auch seine Aufgabe gelöst, wie wir es beinahe erwarteten; er hat sich in das Äußere, die Form verschiedener Stile zu fügen angeschickt; im übrigen bleibt er der Meister, wie wir ihn lange kennen und lieben; ja es hebt gerade die ungewohnte Form seine Eigen-

tümlichkeit noch schreiender hervor, wie denn etwa ein irgend von der Natur Ausgezeichneter sich nirgends leichter verrät, als wenn er sich maskiert. So ging Napoleon einstmals auf einen Maskenball, und kaum war er einige Augenblicke da, als er schon — die Arme ineinanderschlug. Wie ein Lauffeuer ging es durch den Saal: „der Kaiser!" Ähnlich konnte man bei der Sinfonie in jedem Winkel des Saales den Laut „Spohr" und wieder „Spohr" hören. Am besten, schien es mir, verstellte er sich noch in der Mozart-Haydnschen Maske; der Bach-Händelschen fehlte dagegen viel von der nervigen Gedrungenheit der Originalgesichter; der Beethovenschen aber wohl alles. Als völligen Mißgriff möchte ich aber gar den letzten Satz bezeichnen. Dies mag Lärm sein, wie wir ihn wohl oft von Auber, Meyerbeer und ähnlichen hören; aber es gibt auch Besseres, Würdigeres, jene Einflüsse Paralysierendes genug, daß wir die bittere Absicht jenes letzten Satzes nicht einzusehen vermögen. Ja Spohr selbst darf sich nicht über Nicht-Anerkennung beklagen. Wo gute Namen klingen, klingt auch seiner mit, und dies geschieht noch an tausend Stellen täglich. Im übrigen, versteht sich, ist der Bau der einzelnen Sätze, den letzten etwa ausgenommen, ausgezeichnet, und namentlich die Instrumentation, deren Kunst zu entwickeln die Idee des Ganzen gewiß auch sehr günstig, des Meisters würdig. Auf das Ganze des Publikums machte, wie es schien, die Sinfonie keinen, wenn nicht einen ungefälligen Eindruck. Da sie übrigens ehestens im Drucke erscheint, wird bald jeder sein Urteil über das Kuriosum, das es ist und bleibt, feststellen können[468]. — Denselben Abend kam auch eine sehr selten gehörte und noch weniger verstandene Ouvertüre, Werk 115, von Beethoven zur Aufführung, für die wir besonders dankbar sein müssen. Das war vom echtesten Beethoven, wie er freilich nie in eine historische Sinfonie zu bannen sein wird. — Zwei Virtuosengäste von auswärts gaben außerdem noch Solonummern: Frl. Marx, Hofsängerin aus Dresden, und Hr. Lindner, Kammermusiker aus Hannover: beide neu für uns. Die erstere zeigte sich als entschieden talentvolle Sängerin, schon auch mit schöner Kunst- und Stimmbildung, und erwarb sich großen Beifall, daß sie über das Versprochene und da capo singen mußte. Unter weniger gutem Stern spielte der Violoncellist; er hätte bessere Kompositionen wählen sollen; im übrigen zeigte er sich als ein ganz tüchtiger Virtuos.

Zwölftes Abonnementkonzert, den 14. Januar.

Ouvertüre v. Weber. — Arie v. Mercadante. — Divertissement für Hoboe v. Diethe. — Arie v. Beethoven. — Konzert für Pianoforte v. Beethoven. Sinfonie (D-moll) v. F. Lachner.

Die Ouvertüre war die reizende zu »Preziosa«. Ein für allemal wird vom Ref. bemerkt, daß, wo nicht besondere Bemerkungen gemacht sind, es sich von selbst versteht, daß die Aufführungen von seiten des Orchesters immer trefflich vonstatten gehen, ja meistens die Glanzpunkte des Abends bilden. Das weiß das Orchester auch schon und hält sich danach. Bedauern müssen wir nur den Verlust des früheren Paukers, eines wahren Helden auf seinem Instrumente, der sich zum jetzigen und zu anderen wie das Genie zu bloßen Talenten verhält. Vielleicht wird er dem Konzertsaale wieder zurückerstattet[469]. Sein Wirbel in der B-dur-Sinfonie, einige Stellen in Mendelssohnschen Ouvertüren usw. sind bis jetzt schwerlich übertroffene Meisterstücke, wie man sie kaum in Paris und Newyork hören kann. Man lasse ihn nicht außer Kunst. — Die Perle des heutigen Konzertes war das Beethovensche Konzert. Hr. MD. Mendelssohn-Bartholdy spielte es. Wie denn durch ihn viele von der Borniertheit übersehene Werke ihr Auferstehungsfest feiern, so hat er jetzt wieder diese Komposition ans Licht gebracht, Beethovens vielleicht größtes Klavierkonzert, das in keinem der drei Sätze dem bekannten in Es-dur nachsteht. Die von Mendelssohn in beiden Sätzen eingeflochtenen Kadenzen waren, wie immer, besondere Meisterstücke im Meisterstücke, die Rückgänge zum Orchester beidemal überraschend zart und neu. Das Publikum stürmte sehr nach dem Konzert. — Frl. Schloß erfreute uns namentlich in der gar herrlichen Arie aus »Fidelio« mit der Hörnerbegleitung. — Herr Diethe spielte ein eigenes, mehr Kompositionsliebe als Virtuoseneitelkeit verratendes Divertissement, was wir gar nicht tadeln wollen. — Die Sinfonie von F. Lachner, seine dritte, ward vom Publikum bei weitem günstiger aufgenommen als frühere Kompositionen desselben, wie sie denn auch uns sein bestes sinfonistisches Werk scheint; sie ist schon lange gedruckt und bereits ausführlicher besprochen*.

Die nächsten Konzerte werden sogenannte historische sein und beginnen mit Joh. Seb. Bach und Händel; wir werden darüber in einem besonderen Artikel berichten. —

---

* Vgl. Bd. I, S. 264.

Dreizehntes bis sechzehntes Abonnementkonzert.

Das 13te und die drei folgenden Konzerte brachten nur Werke deutscher Komponisten und zwar unserer größten: Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven. Bach und Händel füllten einen Abend, die anderen jeder einen. Daß die Auswahl sinnig, daß jeder der Meister durch bezeichnende Kompositionen vertreten war, kann man glauben, wo ein Meister gewählt hatte, der, wie Mendelssohn, ihre Werke so durch und durch kennt wie vielleicht niemand der Zeitgenossen weiter, der wohl imstande wäre, alles an jenen schönen Abenden Vorgeführte aus dem Gedächtnisse in Partitur zu schreiben.

Von einer Kritik, von Lob und Tadel der Kompositionen kann im übrigen wohl keine Rede sein; doch mag, wie die Auswahl getroffen war, manchem auswärtigen Kunstfreunde von Interesse sein und vom Geschmacke, mit dem jene Konzerte geordnet waren, ein Zeugnis geben.

Das Bach-Händelsche Konzert brachte im ersten Teile:

Die »chromatische Phantasie«, von F. Mendelssohn gespielt,
die doppelchörige Motette: „Ich lasse dich nicht",
Chaconne für Violine allein, v. F. David gespielt, und
das Crucifixus, Resurrexit und Sanctus aus der großen Messe in H-moll,

alles von Bach, und fast zuviel des Herrlichen. Den tiefsten Eindruck machte vielleicht das Crucifixus, aber auch ein Stück, das nur mit andern Bachschen zu vergleichen ist, eines, vor dem sich alle Meister aller Zeiten in Ehrfurcht verneigen müssen. Die Motette „Ich lasse dich nicht" ist mehr bekannt[470]; in so vollendeter Aufführung war sie indes hier noch nicht gehört worden, daß sie in dieser Frische und Klarheit eine ganz andere schien. Die Solostücke brachten den Spielern feurigen Beifall, was wir zum Beweise anführen, daß man mit Bachschen Kompositionen auch im Konzertsaale noch enthusiasmieren könne. Wie freilich Mendelssohn Bachsche Kompositionen spielt, muß man hören. David spielte die Chaconne nicht minder meisterlich und mit der feinen Begleitung Mendelssohns, von der wir schon früher einmal berichteten[471]. Den zweiten Teil des Konzerts füllte Händel. Wär' es kein Verstoß gewesen, so hätten wir ihn vor Bach zu hören gewünscht. Nach ihm wirkt er minder tief. Die gewählten Stücke waren:

Ouvertüre zum »Messias«,
Rez. und Arie mit Chor ebendaher, von Frl. Schloß gesungen,
Thema mit Variationen für Klavier, von Mendelssohn gespielt, und
Vier Doppelchöre aus »Israel in Ägypten«.

Neu davon war die 3te Nummer, unter Mendelssohns Händen von reizend naiver Wirkung. In diesen wie in den Bachschen Chören, sowie in den späteren drei Konzerten, wirkte übrigens eine bedeutende Anzahl Dilettanten mit, was einer dankbaren Erwähnung bedarf.

Das Konzert des 28sten Januar war Haydn gewidmet. So Mannigfaltiges das Programm enthielt, so mag doch manchen der Abend ermüdet haben, und natürlich: denn Haydnsche Musik ist hier immer viel gespielt worden, und man kann nichts Neues mehr von ihm erfahren; er ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird; tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr. Die aufgeführten Stücke waren:

Einleitung, Rezitativ, Arie und Chor aus der »Schöpfung«, die Solopartie von Frl. Schloß gesungen,
Quartett („Gott erhalte Franz den Kaiser") für Streichinstrumente, von den HH. David, Klengel, Schulz und Wittmann vorgetragen,
Motette „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret",
Sinfonie in B-dur, und die
Jagd und Weinlese aus den »Jahreszeiten«.

Wie noch aller Herzen an Mozart hängen, davon gab das folgende Konzert einen Beweis. Orchester und Solospieler zeigten sich aber auch im höchsten Glanze; es war ein Konzert, in dem wir ganz Deutschland gegenwärtig gewünscht hätten, in den Jubel einzustimmen, den sein großer Künstler an jenem Abend erregte. Ist es nicht, als würden Mozarts Werke immer frischer, je mehr man sie hörte! Auch einige seiner Lieder hatte man hervorgesucht; wie junge Veilchen dufteten sie noch. Folge hier anstatt aller Beschreibung noch das ausgesucht schöne Programm:

Ouvertüre zu »Titus«,
Rezitativ und Arie mit obl. Violine; vorgetragen von Frl. Schloß und Hrn. David,
Konzert in D-moll für Pianoforte, gespielt von F. Mendelssohn,
Zwei Lieder, gesungen von Frl. Schloß,
Sinfonie in C-dur (»Jupiter«).

Einer der reichsten Musikabende aber, wie er vielleicht selten in der Welt zu hören, war der des 11ten Febr., der nur Beethovensches brachte. Auch schien uns der Saal glänzender als je gefüllt; das Orchester, gedrängt voll von Sing- und Spiellustigen, gewährte einen schönen Anblick. Unter den Gästen ward bald auch die geniale Künstlerin entdeckt, die Beethoven selbst zu einer seiner größten Schöpfungen, zum »Fidelio«, gesessen zu haben scheint: Mad. Schröder-Devrient, die der Zufall zu günstiger Stunde gerade nach Leipzig geführt hatte. So waren denn edle Kunstnaturen genug beieinander, um Beethoven in würdigster Weise zu vertreten. Auch der junge Russe Gulomy darf nicht unerwähnt bleiben, der, noch wenig gekannt, durch das Spiel des Violinkonzertes in D-dur sich Achtung erwarb und sie verdiente. Das Konzert brachte denn

die Ouvertür zu »Leonore« in C-dur,
Kyrie und Gloria aus der Messe in C, Werk 86,
das erwähnte Violinkonzert,
»Adelaide«, und zum Schluß
die 9te Sinfonie.

Die Ouvertüre wurde da Capo verlangt und auch gespielt. Das letzte wunderte uns beinahe, da noch so vieles vom Orchester zu leisten war. Das Kyrie und Gloria nach diesem zweimal gehörten Riesenstücke wirkte schwächer. Den Namen des Spielers des Violinsatzes nannten wir eben. Die Komposition gehört zu Beethovens schönsten und ist, was Erfindung anlangt, wohl in gleichen Rang mit seinen früheren Sinfonien zu stellen. Am Spiele des Virtuosen hätten wir manches zarter, singender, deutscher gewünscht; in den feurigen Stellen ließ es nichts zu wünschen übrig. Die eingeflochtenen Kadenzen waren nicht von Beethoven, wie schnell genug zu bemerken. Zum Vortrag der »Adelaide« — wen hätte man sich lieber herbeiwünschen mögen, als die es sang: Mad. Schröder-Devrient, die sich auf Mendelssohns Bitte schnell bereit zeigte. Das Publikum geriet in eine Art Schwärmerei, als sie hervortrat, und wäre eine Künstlerin durch noch so große Triumphe verwöhnt, ein solcher Beifall müßte sie immer erfreuen und hat es gewiß auch. Noch stand uns die 9te Sinfonie bevor. Scheint es doch, als finge man an, endlich einzusehen, daß in ihr der große Mann sein Größtes niedergelegt hat. So feurig erinnere ich mich nie, daß sie früher aufgenommen worden wäre. Mit diesem Ausspruche wollen wir viel weniger dem Werke, als dem Publikum ein Lob sagen, denn jenes steht über alles; so oft ist dies

schon in unsern Blättern ausgesprochen worden, daß wir nichts weiter darüber zu sagen haben. Die Ausführung war ganz vorzüglich lebendig. Im Scherzo hörten wir einen Ton, dessen Bedeutung Mendelssohns Blick auf das schärfste gefaßt, den wir früher nie so bedeutend hervortreten gehört; das einzige d einer Baßposaune macht dort eine erstaunliche Wirkung und gibt der Stelle ein ganz neues Leben; man vergleiche die Partitur S. 66, T. 3, S. 75, T. 8. —

Siebzehntes und achtzehntes Abonnementkonzert.

Das 17te Abonnementskonzert wurde mit einer neuen (der 6ten) Sinfonie von Kalliwoda eröffnet, die er, durch die Aufnahme, die seine 5te gefunden, vielleicht ermuntert, in sehr kurzer Zeit gearbeitet haben mag. Das Werk scheint eben mehr durch äußere Anregung entstanden zu sein, als aus innerem schöpferischen Drange, scheint gesuchter, mühsamer, und der Beifall, den die Sinfonie im Verhältnis zur 5ten fand, stand auch im richtigen Verhältnisse zu dem Werte der beiden. Zum Nachteile des Werkes traf es sich auch, was freilich nicht immer zu ändern ist, daß es den Anfang des Konzertes machte. Die Instrumente, die Musiker selbst sind da oft noch nicht warm, das Publikum hat sich noch nicht zurechte gesessen usw. Mag der Grund der weniger warmen Aufnahme nun in äußeren Umständen oder im Werke selbst liegen, es möge dies den hochgeschätzten Komponisten nicht abhalten, auf seiner rühmlichen Bahn fortzufahren. Wo wäre der Meister, der sich immer steigern könnte! Nur wenn er sich verwürfe, seinen deutschen Ursprung ganz und gar verleugnete, soll die Kritik eingreifen. Bleibt er sich aber treu in Fleiß und Gesinnung, so dürfen wir ihm wegen eines weniger glücklichen Wurfes nicht gleich das Spiel verderben wollen. Der 7ten Sinfonie des liebenswürdigen Meisters sei denn im voraus ein Willkommen zugerufen.

Statt Frl. Schloß, die heiser geworden, sang eine früher nicht genannte Sängerin, Frl. Luise Grünberg, eine Schülerin des als Gesanglehrer und Komponist, namentlich für Männergesang, wohlbekannten Zöllner, und überraschte das Publikum durch ihr klangvolles, schmiegsames Organ wie durch die naive Sicherheit, mit der sie von Anfang bis Ende ihre Arie (eine Mozartsche) ausführte. Der Erfolg ihres ersten Auftretens muß uns, da sie ein einheimisches Talent, wohl doppelt erfreuen. Wir müßten lügen, wenn wir uns unserer vielen schönen Stimmen

und Gesangtalente rühmen wollten; es ist darin bei uns nicht besser als überall.

Hr. Gulomy spielte in demselben Konzerte ein Konzert von Lipinski und Variationen von Molique, und namentlich das erste lebendig und mit Geist, daß sich der Komponist, von dem wir es früher gehört, darüber gefreut haben müßte, wär' er anwesend gewesen.

Der 3te an demselben Abend auftretende Solist war Hr. Haake, neben Hrn. Grenser der ausgezeichnetste Flötist unserer Stadt.

Noch sang ein zahlreicher Männerchor K. M. v. Webers »Gebet vor der Schlacht« von Th. Körner und Mendelssohns wunderherrliches Quartett mit Hörnerbegleitung: »Der Jäger Abschied« von Eichendorff. —

Die Musikstücke des 18ten Konzertes waren ziemlich gemischter Art. Eine neue Sinfonie von L. Maurer, noch Manuskript, begann. Hat sich seine erste viele Freunde erworben, so wird es auch diese zweite, die jener an Leichtigkeit und Lebendigkeit nichts nachgibt. An der Instrumentation erkennt man den im Orchester großgewordenen Musiker; er spielt mit den Instrumenten wie ein Gaukler mit seinen Bällen. Das Adagio, sehr zart erfunden, behagte uns neben dem 1sten Satze am meisten, anderes, französisch und lärmend, weniger.

Als Gast trat ein Herr G. Setti aus Neapel auf, ein kräftiger wohlklingender Bariton, der sich bald als echter italienischer Sänger dokumentierte. Im Verein mit Hrn. Pögner sang er auch zum großen Gefallen unserer Bellinianer ein Duett aus den »Puritanern«. Schickten uns auch die Italiener einen Tenoristen wieder! An Bässen fehlt es uns weniger.

Mit großem Beifall sang Frl. Grünberg die Meyerbeersche Arie „Robert, mein Geliebter", die nie einen gewissen Effekt verfehlt, die der Komponist gewiß selbst für eine seiner schönsten Nummern hält. An der Sängerin wollten Gesanglehrer die Mundöffnung tadeln; es ist nur ein Wink, auch darauf achtzuhaben. Im übrigen zeigte sie auch in diesem Vortrage Beruf und Talent.

Eine wenig gekannte Ouvertüre von Onslow zur Oper »Der Alkalde« gefiel; ebenso Hr. Wittmann in Violoncellvariationen von Merk und Hr. Weissenborn in solchen für Fagott von W. Haake, beide ausgezeichnete Mitglieder unseres Orchesters, von denen der erstere auch ein schönes Kompositionstalent besitzen soll; er ist ein Wiener und Schüler von Merk.

Neunzehntes Abonnementkonzert*.

Konzert-Ouvertüre von W. H. Veit (Manuskript). — Arie von Meyerbeer (Frl. Schloß). — »Jägers Qual«, Lied von G. Seidl, für Singstimme mit Begleitung von Pianoforte, Klarinette, Horn, Cello und Kontrabaß von K. Reichard (Hr. Schmidt). — Variat. für Violine über ein Thema von Fr. Schubert (»Lob der Tränen«), komp. und gespielt von Konzertmstr. David (Manuskript). — »An die ferne Geliebte«, Liederkreis von Beethoven (Hr. Schmidt). — Sinfonie von Beethoven (Nr. 2).

Die Ouvertüre bot wenig Neues und Schlagendes; sie möchte den Musikstücken beizuzählen sein, die den Mangel an Energie der Gedanken durch üppiges Äußere weniger fühlbar zu machen wissen. — Frl. Schloß wie immer: ruhig und ohne Herzklopfen lassen wir die Welle ihres Gesanges über uns weggleiten. Die Arie von Meyerbeer, obgleich bereits ein todmüdes Roß, will noch immer nicht vom Paradeplatze verschwinden. — Das Lied von Reichard ist nicht ohne Anmut; aber aus keiner rechten Tiefe quellend entbehrt es vor allem der lebensvollen Wärme. Bei so verschwenderisch aufgewendeten Mitteln ist es zuwenig, was hier erreicht worden. Am Schlusse vermißten wir die Steigerung, so sehr sie auch durch das Gedicht geboten erscheint; diese Labung hätte der Komponist dem müden Hörer nicht vorenthalten sollen. Die Ausführung war vorzüglich. — An die Schubertsche Melodie mit ihrer stillen Heimlichkeit so viel Herausforderndes anzuknüpfen, wie in den Variationen von David geschehen, möchten wir als einen wenig glücklichen Gedanken bezeichnen. Jedenfalls ist die Stimmung, in die der sinnige Hörer dadurch versetzt wird, keine wohltuende. — Der Schmuck und die Perle des Abends war der Liederkreis van Beethovens, Liebeslieder, wie sie in solch reinen Naturtönen, solcher herzinnigen Tiefe nie wieder laut geworden. Sie zu singen, bedarf es weniger des Sängers als des Poeten. Hr. Schmidt trug sie mit großer Sorgfalt, aber mit fast zuviel äußerlichem Aufwand vor. Mendelssohns Vortrag des Akkompagnements duftete die Frische des Originals. — In der Sinfonie machte sich diesmal ein uns fremder Hornbläser bemerkbar; seine Unsicherheit warf einige dunkle Streifen auf das leuchtende Ganze.

---

* Dem 19ten Konzert wohnte Ref. nicht bei. Der Bericht ist von anderer Hand.

Zwanzigstes Abonnementkonzert, den 18. März.

»Pastoralsinfonie« von Beethoven. — Arie von Mozart. — Konzert für Violine von Spohr. — Finale aus »Titus« von Mozart. — Ouvertüre von Mendelssohn. — Duett und Terzett aus der Oper »Heinrich und Fleurette« von H. Schmidt. — »La Mélancolie« von Prüme. — Lieder von F. Schubert, K. M. von Weber und Mendelssohn.

Mit besonderem Anteil gedenken wir dieses Konzertes, das uns des Trefflichen so viel bot, zugleich als des letzten des heurigen mit ihm würdig beschlossenen Zyklus. Die »Pastoralsinfonie« drang tief wieder einmal in aller Herzen; die Ausführung war ganz herrlich, wie sie sich der Meister in der Weihestunde gedacht haben mochte. Dasselbe gilt von Mendelssohns phantasiereicher schöner Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt«, die man wohl nirgends in der Welt in solcher Vollkommenheit hören kann. Eine Neuigkeit war das Duett und Terzett aus der schon vollendeten größeren Oper unseres Sängers H. Schmidt, eines Sängers, der an musikalischer Bildung und Geschmacksrichtung wohl vielen mit berühmten Namen zum Vorbilde dienen könnte. Als Komponist hat er nur erst wenig veröffentlicht. Was wir an diesem Abende zu hören bekamen, zeugte aber durchweg von einem Streben nach dem Besseren, vom Verständnis der Aufgabe, die er sich gesetzt. Der Gesang war mit Sorgfalt geschrieben, die Instrumentation geschickt und klangvoll. Die Breite mancher Wiederholungen macht sich vielleicht im Theater weniger fühlbar, wie es denn meistens undankbar für den Komponisten ist, einzelne Stücke aus einem Werke vor der Aufführung des Ganzen in die Öffentlichkeit zu bringen, und immer zu falschen Urteilen Anlaß gibt. Doch wird gesagt, daß die ganze Oper vielleicht bald bei uns in Szene geht, wo dann mehr berichtet werden soll. Die andern in den zwei Nummern Mitwirkenden waren Frl. Schloß und Hr. Kindermann, erstere wie immer gewandt und fertig, letzterer mit einer sehr schönen Stimme begabt, die, wie sie nur erklingt, für den Sänger einnimmt. Der Spieler der Violinstücke war Hr. K. Hilf, von dem wir schon öfter sprachen. Auch heute zeigte er sich der großen Teilnahme würdig, die man sich, von seinem ersten Eintreten in die Künstlerbahn an, von ihm gemacht, und wurde wie immer mit rauschendstem Beifall entlassen. Wenn wir von der Perle des Abends zuletzt sprechen, so geschieht es nicht ohne Grund. Mit wenigen Worten: Mad. Schröder-Devrient sang. Was menschlich am Menschen und Künstler, unterliegt auch der Zeit und ihren

Einflüssen, so die Stimme, die Schönheit des Äußeren. Was aber darüber ist, die Seele, die Poesie, erhält sich in den Lieblingen des Himmels gleich frisch alle Lebensalter hindurch, und so wird uns diese Künstlerin und Dichterin immer entzücken, solange sie noch einen Ton in Herz und Kehle hat. Das Publikum hörte wie gebannt, und als sie zum Schluß Mendelssohns mit den Worten „auf Wiedersehn" endigendes Volkslied sang, stimmten alle in freudiger Zustimmung ein. Auch dem Komponisten, der begleitete, galt sie wohl; denn es war das letztemal an dieser Stelle, daß seine wunderbeschwingten Finger die Tasten meisterten[472]. Wollen wir denn auch nicht untersuchen, wem der Lorbeer galt, der unversehens sich im Orchester sehen ließ, ob dem Meister oder der verehrten Fremden, und nur noch allen, die in unsern Musikabenden gegeben und genossen, ein hoffendes „Auf Wiedersehn" zurufen! —



1842.

L. Bergers gesammelte Werke. — Etüden für Pianoforte. — Preisquartett von J. Schapler. — Streichquartette. — Die »Leonoren«-Ouvertüren von Beethoven. — Drei Preissonaten. — Liederschau. — Trios für Pianoforte. — Deutsche Opern: 1. »Adele de Foix« von K. G. Reißiger; 2. »Thomas Riquiqui« von H. Esser. — Oratorium von K. Loewe. — Pianofortemusik.



101. L. Bergers gesammelte Werke[473].

Wir wünschten voraussetzen zu können, der Name des obengenannten Künstlers wäre den meisten ein nicht nur dem Namen nach, sondern auch durch seine Werke bekannter. Dem ist aber nicht so. Trotz allen fast wöchentlich wiederholten Lobeserhebungen, die das Musikblatt »Iris« enthielt, trotz der Vortrefflichkeit der Kompositionen selbst ist L. Bergers Komponistenruf nur wenig in Deutschland verbreitet. Es läßt sich dies nur durch die eigene Charakterorganisation des Künstlers und durch die äußeren Verhältnisse, in denen er lebte, erklären. Er war, wie man sagt, ein bis zum Hypochonder ängstlicher Künstler, der jahrelang an einzelnen Werken feilte, ohne sich zur Herausgabe entschließen zu können. Kein Zureden der Freunde half; je mehr man in ihn drang, je tiefer vergrübelte er sich. So erschienen denn während seines Lebens nur wenige Kompositionen. Diese wenigen reichten allerdings hin, eine bedeutende poetische Natur, mit einem Wort einen Künstler in ihm erkennen zu lassen. Aber zum Ruhm gehört mehr. Berger spielte nur in seinen Jünglingsjahren öffentlich; später hielt ihn vom öffentlichen Auftreten dieselbe Ängstlichkeit ab, die ihn an der Herausgabe seiner Kompositionen hinderte. Ein Künstler aber, der seine Kompositionen nicht selbst dem Publikum vorführen kann, braucht die Hälfte Zeit mehr, um Ruf zu erlangen. Der Ausnahmen gibt es nur sehr wenige. So kam es, daß sich Berger immer mehr von der Welt abschied, nur im stillen als Lehrer fortwirkend, dabei aber auch fleißig schaffend und feilend. Er starb, vom Schlage getroffen, als er gerade eine Schülerin unterrichtete, in ziemlich hohem Alter am 16. Februar 1839. In seinem Testamente fand man verordnet, daß eine Auswahl seiner nachgelassenen Kompositionen durch die Herren Ludwig Rellstab und Wilhelm Taubert veranstaltet werden möge, die, Schüler und Freunde des Verewigten, sich des ehrenvollen Auftrages mit Eifer entledigten. Hr. Fr. Hofmeister übernahm den Verlag, und die Sammlung ist, die Lieder nicht mitgerechnet, schon zu fünf starken Heften angewachsen.

Ein solches Unternehmen, den Manen eines wenig gekannten Künstlers zu Ehren ausgeführt, verdient schon an sich eine auszeichnende Er-

wähnung, doppelt, wo es auch der Kunst zur Ehre gereicht. Bergers stärkste Seite war freilich das Lied; an mehren Orten in der Zeitschrift wurde schon darauf hingewiesen. Doch auch unter seinen Klavierkompositionen befindet sich des Trefflichen viel; das Gemeine lag seiner Natur überhaupt fern. Mit einigen Worten den Inhalt der fünf Hefte anzudeuten: sie geben außer einigen schon älteren Werken, wie die Sonate, die 12 Etüden, die Variationen über »Schöne Minka«, auch viele zuvor noch nicht gedruckte, wie 18 Variationen über »Ah, vous dirai-je, Maman«, das auf dem Titel der Komponist selbst als sein „bestes Werk" bezeichnete, und ein ganzes Klavierkonzert. Mit diesen 5 Heften ist aber die Sammlung wohl noch keineswegs abgeschlossen; sie genügen indes vollkommen zur Rechtfertigung des Ausspruchs der Herausgeber, wie durch sie L. Bergers Künstlername nur gehoben werden könne, wie ihm kraft ihrer eine Ehrenstelle neben den klassischen Meistern der letzten Epoche gebühre. L. Bergers erstes Vorbild war offenbar Mozart selbst, das nur erst später durch Beethovens Erscheinen etwas in den Hintergrund getreten sein mochte. Auf seinen Klavierstil insbesondere hatte außerdem Clementi, L. Bergers erster Lehrer, dann auch Field, sein Mitschüler, Einfluß gehabt. Erinnerungen an diese seine Meister und Freunde finden sich überall. Damit soll aber keineswegs gesagt werden, als ob L. Berger ein Nachahmer dieser gewesen. Im Gegenteil, was geniale Schöpferkraft anlangt, steht er sowohl über Clementi als über Field und bewies es namentlich im Liede, in dem er ganz ohne Vorbild arbeitete, dessen Grenzen er weit über die damals konventionellen hinausrückte. Hätte er sich mehr vom Klavier ab-, mit seiner ganzen Kraft mehr noch dem Gesange, dem Orchester oder der Oper zugewendet, hätte er sich auch ganz vom aufreibenden Stundengeben losmachen können, wer weiß, was uns Berger hätte werden können. Doch halten wir uns an das, was er gegeben. Als sein bedeutendstes, glücklichstes Klavierwerk gilt uns auch jetzt, wo wir Neueres von ihm kennen gelernt, noch immer seine erste Etüdensammlung. Überhaupt, scheint uns, war er in kleinen Formen glücklicher als in größeren, wie dies oft bei exzentrischen Naturen der Fall, die stets ihr Bestes, Tiefstes, Innigstes geben möchten. Schlage man solche kleine Stücke nicht zu gering an. Eine gewisse breite Unterlage, ein bequemes Aufbauen und Abschließen mag mancher Leistung zum Lobe gereichen. Es gibt aber Tondichter, die, wozu andere Stunden gebrauchen, in Minuten auszusprechen wissen; zur Darstellung wie zum Genießen solcher geistig konzentrierter Kompo-

sitionen gehört aber freilich auch eine gesteigerte Kraft des Darstellenden wie der Aufnehmenden und dann auch die rechte Stunde und Zeit; denn schöne, bequeme Form läßt sich immer genießen und auslegen, tiefer Gehalt wird aber nicht zu jeder Zeit verstanden. Daß L. Berger auch größerer Formen Meister war, hat er in seinen Sonaten, seinen Konzerten bewiesen; keineswegs aber geben wir für diese eben jene kleineren genialeren Arbeiten hin, wie jene Etüden, einige seiner Variationen und vor allem seine Lieder. Nicht ganz einstimmen möchten wir indes in das Selbsturteil des Künstlers über jene 18 Variationen, die er selbst als sein bestes Werk bezeichnet, die uns jene frühern Variationen über »Schöne Minka« nicht aufzuwiegen scheinen. Künstler, wie manche Mütter, lieben oft die ihrer Kinder am meisten, die ihnen die meisten Schmerzen gemacht. Wir glauben, jenes Variationenwerk Bergers war ein solches Schmerzenskind; er soll jahrelang an ihm gebildet und geglättet haben. Irgendein fein künstlerischer Zug, oft in der kleinen Spanne einiger Takte, findet sich aber sonst auf jeder Seite einer Bergerschen Komposition. Oft auch sehen wir ihn in glücklicher Stimmung plötzlich wie unterbrochen, und daran mag wohl sein Lehreramt schuld haben. Wie mancher schöne Gedanke mag uns schon geraubt worden sein durch das unzeitige Eintreten eines kleinen Skalenritters, wie manches schöne schaffende Talent ist durch Unterrichtgeben zugrunde gegangen! Den Charakter einer mühsamen Arbeit, so künstlerisch schön sie sich auch zu verhüllen versteht, hat im ganzen auch Bergers Konzert. Zwar, wir haben es nicht mit Orchester gehört; die Klavierstimme aber hat uns nur wenig Interesse gewährt. Offenbar wollte Berger auch dankbar für den Spieler schreiben, dies hat ihn in Konflikt mit seinem poetischen Menschen gebracht, der doch überall seine Flügelspitzen hervorsteckt.

Ausgezeichnetes enthält die Sammlung noch in einigen graziös einfachen Rondos, von denen wir namentlich das in D-dur im 2ten Heft anführen.

Die zweite große Sammlung Etüden ist in den bis jetzt erschienenen Heften noch nicht wieder abgedruckt; wir besprachen sie schon bei ihrem Erscheinen.

Die Lieder erscheinen getrennt von dieser Hauptausgabe seiner Werke in einzelnen Heften. Namentlich diese werden seinen Namen der fernen Zukunft erhalten.

Sei denn das einem echt deutschen Künstler in seinen Werken gesetzte Denkmal der liebevollen Beachtung der Zeitgenossen nochmals empfohlen! —

---

102. Etüden für das Pianoforte.

A. H. Sponholtz, Sechs charakteristische Etüden.

Werk 9.

Der Verfasser ist Organist, man muß das wissen, um sein Streben mehr schätzen zu lernen. Es drängt und treibt ihn in die Höhe, er möchte die ganze Welt mit seiner Kunst beglücken. Aber die Kräfte sind noch unentwickelt; es fehlt sogar die Sicherheit im Technischen, Urteil und Geschmack. In jeder der Etüden wird ein guter Musiker etwas oder viel auszusetzen haben, namentlich in der modulatorischen Form. Wer wird z. B. in einem kleinen 2 Seiten langen Stück aus G-moll sich gleich aus dem Sattel und nach E-dur werfen lassen, wie in der 1sten Etüde? So vermag der Verfasser fast in keiner die Tonart festzuhalten, was an einem Organisten, der doch seinen J. Seb. Bach kennen muß, doppelt wundert. Es enthalten die Stücke aber auch manches Empfundene; so hebt sich plötzlich auf S. 13 ein schöner träumerischer Gesang hervor. Wie er aber dorthin gekommen, begreift man auch nicht recht; er paßt weder zum Anfang noch zum Verlauf des Stückes, steht überhaupt isoliert in der ganzen Sammlung. Nächst diesem Fragment scheint uns die letzte Etüde vielleicht die bescheidenste, doch auch die fertigste. Etüden sind es übrigens nicht, sondern Skizzen. Wir halten aber dafür, der Komponist müsse, um weiterzukommen, diese rhapsodische Form aufgeben, und es würde uns ein Heft wohlgesetzter Fugen bei der nächsten Begegnung mehr erfreuen als ein zweites voll Skizzen. An seinem königlichen Instrumente muß er ja den Wert ausgeprägter Kunstform, wie sie Bach im Größten und Kleinsten gibt, zu würdigen gelernt haben.

K. Montag, Zwei Etüden.

Werk 3.

Ein edles Streben spricht auch aus diesem Werkchen des Komponisten, auf den wir noch vor kurzem aufmerksam gemacht. Doch, scheint uns, grübelt er zu viel und verwickelt sich oft. Dagegen schützt am ersten Arbeiten für Gesangstimmen. Das Instrument verführt nur zu oft zum Experimentieren, die Stimme leitet wieder zur Natur zurück.

Zwar er wollte Etüden schreiben, aber gewiß auch mehr als das, und vor allem Musik. Einzelnes erscheint gelungen; eine Totalwirkung

vermissen wir aber noch, und dies kommt wohl zum Teil von der schwierigen Aufgabe, für Bildung der Hand sorgen und auch musikalisch seelenvoll erscheinen zu wollen. Nur wenigen ausgezeichneten Talenten ist dies zu vereinigen gelungen. Im Charakter treffen die beiden Etüden im schwermütigen Tone zusammen, doch ist die zweite lebhafter, die erste sinnender. Der kanonische Schlußsatz der zweiten hebt die Wirkung des Vorhergehenden beinahe ganz auf; wir hätten ihn lieber ganz unterdrückt. —

M. K. Eberwein, 6 Etüden.

Der Verfasser ist ein Sohn des Weimarschen Musikdirektors. Er hat, irren wir nicht, außer im väterlichen Hause auch bei Hummel Unterricht gehabt und zog später nach Paris, wo er sich namentlich als Lehrer einen Wirkungskreis gebildet.

Die verführerischen Sirenenstimmen jener Stadt haben seinen Ohren übrigens vergebens geschmeichelt. Kein Mensch würde die Etüden einem Franzosen zutrauen, überall sieht der schlichte ehrliche Deutsche heraus. Außer durch Korrektheit des Satzes und gute Form zeichnen sich die Etüden auch durch ihre Leichtigkeit aus, sie werden den meisten Spielern mittlerer Kraft gar keine mehr sein. Dies ist ein Vorzug vor vielen, die als Kompositionen auch nicht größern Wert haben. Wenn bei den Vorzügen, die mithin die Etüden besitzen, vorauszusetzen ist, daß sie in der unmittelbaren Umgebung des Komponisten, der zugleich Lehrer ist, Nutzen stiften werden, so glauben wir doch nicht, daß sie darüber hinaus dringen. Dazu fehlt es ihnen an Originalität, Schwung der Phantasie, Kraft und auch an jener Grazie, die oft noch größere Siege erringt als die Kraft. Auch die Etüde soll höheren Zwecken dienen als blos mechanischen. Dies wußte schon Cramer, und wie haben sich die Zeiten und Menschen seitdem noch geändert! Etüden z. B. wie die erste müßten gar nicht mehr gedruckt werden; dergleichen haben wir schon in hunderterlei Formen gehabt. Das ist aber eben ihre schwächste Seite, daß sie nichts Neues, Besonderes geben. Loben aber, wie gesagt, muß man überall jenen einfachen unverstellten Ausdruck, wie er der Hummelschen Schule überhaupt eigen. Vielleicht, daß in den späteren Heften, die der Komponist auf dem Titel verspricht, er auch einen höheren Aufschwung nimmt. Die Zeitschrift wird über die Fortsetzung berichten. Einstweilen wollen wir noch auf die Etüden 5 und 6, als die musikalisch interessantesten, aufmerksam gemacht haben; namentlich schlägt Nr. 6 einen uns von Bach her liebgewordenen Ton an. —

H. F. Kufferath, 6 Konzert-Etüden.

Werk 2.

Es sind diese Etüden ohne Zweifel die ausgezeichnetsten, die in letzter Zeit erschienen, so schöne Eigenschaften finden sich in ihnen vereinigt. Freilich bis zur Originalität ist der junge Künstler auch noch nicht durchgebrochen; er bekundet aber eine so solide Bildung, so gesunden natürlichen Geschmack, der sich auch das Beste vom Neusten mit Geschick angeeignet, daß wir auf ihn als auf einen tüchtigen Klavierkomponisten der Zukunft rechnen können. Um so freudiger sprechen wir dies aus, da wir im Augenblicke eben nicht reich an guter Klaviermusik sind. Nach der stürmischen Chopinschen Epoche, die in Henselt, Liszt und Thalberg ihre drei Endpunkte erreicht, scheint jetzt ein Stillstand eintreten zu wollen. Die Mechanik war bis zur äußersten Höhe getrieben, es mußte eine Erschöpfung eintreten. Schon aber regt sich neues Leben. Der holde Gesang, von schönen Formen getragen, will seine Rechte wieder, mit Ehrfurcht erinnert man sich wieder älterer Namen. Die Folgen wird die nächste Zukunft zeigen. Diese Betrachtungen knüpfen wir gerade an den Namen des jungen Künstlers, den wir eben nannten, weil auch ihn die letzte Epoche nicht unberührt gelassen. Aber die Flutzeit hat ihn an ein sicheres Ufer geworfen; die Erfahrungen, die er gemacht, werden ihm nur heilsam sein, und mit den Jahren Kraft und Selbständigkeit wachsen. In seinen Etüden sieht man jene Zeit der Erregung noch deutlich nachwogen; sie gleichen etwa jenen ruhigeren Wasserringen, wie sie nach heftigem Sturme dem Ufer zueilen. Sehen wir sie etwas genauer an! Gleich die erste Etüde nimmt für den Komponisten ein, weniger durch Eigentümlichkeit als durch Wohllaut. Sie erscheint wie ein Zwiegesang, der sich zuletzt zu einer Melodie verschmelzt, nicht unähnlich jenem Liebesduett Mendelssohns in seinen »Liedern ohne Worte«. Der Eindruck des Ganzen ist wohltuend, wenn auch, wie gesagt, nicht neu wirkend. Sehr sagt uns die 2te Etüde zu, die in ihrer Eleganz, ihrer feinen Haltung an Moscheles erinnern möchte; sie behagt uns durchaus; wir wünschten nichts zugesetzt noch weggenommen. Die 3te (A-moll) kündigt sich im Charakter als humoristischer an; der Mittelsatz, namentlich im Gesange in As-dur, bleibt aber hinter den Erwartungen zurück, man erwartete eine geistreichere Verarbeitung. Die letzten Takte wünschten wir ganz gestrichen. Das graziöseste Stück der Sammlung ist ohne Zweifel das folgende, ein recht zartes Liebesgedicht, in Form und Haltung vorzüglich

gelungen. Daß der Komponist auch Chopin kennt und liebt, zeigt die 5te Etüde; sie fängt sehr wild an, lenkt aber bald in einen ruhigen Mittelsatz, der indes wenig Anziehendes hat. Das Ganze scheint uns mißwachsen. Es ist ein Stück, an dem der Komponist viel geändert haben mag. Die Einleitung zur 6ten Nummer erinnert offenbar an Beethovens Cis-moll-Sonate, wirkt aber auch im Abglanz; die eigentliche Etüde folgt erst; sie gehört zu den brillanten Figurenetüden, wie wir deren mehrere von Henselt haben. Namentlich diese scheint den Titel zu rechtfertigen, wurde auch, wenn wir nicht irren, in einem hiesigen Konzerte von dem Komponisten gespielt.

Aus dem Obigen sieht man, daß sich der Wert der verschiedenen Etüden nicht ganz gleich ist, und daß gerade jene die schwächeren, wo ein Vorbild des Komponisten ersichtlich war. Dies gibt aber um so mehr der Hoffnung Raum, der Komponist besitze ein eigentümliches vollgültiges Talent, das sich mit der Zeit noch vollkräftiger herausbilden werde. So sehen wir denn mit Freuden seiner ferneren Entwickelung entgegen.

F. Liszt, Bravourstudien nach Paganinis Kapricen für das Pianoforte bearbeitet. (Zwei Abteilungen.)

Das Originalwerk heißt: 24 Capricci per Violino solo composti e dedicati agli artisti da N. Paganini. Oe. 1. Eine Bearbeitung von zwölf von ihnen durch Robert Schumann erschien in 2 Heften bereits in den Jahren 1833 und 35. Auch in Paris erschien ein Arrangement einzelner, des Namens des Bearbeiters erinnert sich Ref. nicht mehr. Die Lisztsche Sammlung enthält 5 Nummern aus den Capricci, die 6ste ist eine Bearbeitung des bekannten »Glöckchen«-Rondos. [Es kann hier von keiner pedantischen Nachbildung, einer bloß harmonischen Ausfüllung der Violinstimme die Rede sein; das Klavier wirkt durch andere Mittel als die Violine.]

Gleiche Effekte, durch welche Mittel auch, hervorzubringen, war hier die wichtigste Aufgabe für den Bearbeiter. Daß sich Liszt aber auf die Mittel und Effekte seines Instruments versteht, weiß jeder, der ihn gehört. Es muß also gewiß vom höchsten Interesse sein, die Kompositionen des, was kühne Bravour anbetrifft, größten Violinvirtuosen des Jahrhunderts, Paganini, durch den kühnsten Klaviervirtuosen der Jetztzeit, Liszt, ausgelegt zu erhalten. Ein Blick in die Sammlung, auf das

Wunderliche wie umgestürzte Notengebälke darin, genügt dem Auge, sich zu überzeugen, daß es sich hier um nichts Leichtes handelt. Es ist, als ob Liszt in dem Werke alle seine Erfahrungen niederlegen, die Geheimnisse seines Spieles der Nachwelt überliefern wollte; er konnte seine Verehrung für den großen verstorbenen Künstler nicht schöner betätigen, als durch diese bis ins kleinste sorgfältig gearbeitete, wie den Geist des Originals auf das treueste widerspiegelnde Übertragung. Wenn die Schumannsche Bearbeitung mehr die poetische Seite der Komposition zur Anschauung bringen wollte, so hebt Liszt, aber ohne jene verkannt zu haben, mehr die virtuosische hervor; er bezeichnet die Stücke ganz richtig mit »Bravourstudien«, wie man sie wohl auch, öffentlich damit zu glänzen, spielt. Freilich werden's ihrer wenige sein, die sie zu bewältigen verständen, vielleicht nicht vier bis fünf auf der ganzen weiten Welt. Dies kann aber nicht abhalten, die Sache zu behandeln, als existiere sie nicht. Den höchsten Spitzen der Virtuosität freut man sich wohl auch in einiger Entfernung nahe zu sein. Betrachten wir manches in dieser Sammlung Enthaltene freilich genauer, so ist kein Zweifel, daß der musikalische Grundgehalt mit den mechanischen Schwierigkeiten oft in keinem Verhältnisse steht. Hier aber nimmt das Wort »Studie« vieles in Schutz. Ihr sollt euch eben üben, gleichviel um welchen Preis.

Sprechen wir es also aus, daß diese Sammlung vielleicht das Schwierigste ist, was für Klavier je geschrieben, ebenso wie das Original das Schwierigste, was für Violine. Paganini wollte dies wohl auch mit seiner schön kurzen Dedikation „agli artisti" ausdrücken, d. h. nur für Künstler bin ich zugänglich. Und so ist es auch mit der Klavierstimme Liszts; Virtuosen von Fach und Rang allein wird sie einleuchten. Dies der Standpunkt, von dem diese Sammlung zu beurteilen ist. Eine zergliedernde Untersuchung übrigens des Originals mit der Bearbeitung müssen wir uns versagen, sie würde zuviel Raum kosten. Beide in den Händen, geht es am besten. Interessant ist die Vergleichung der ersten Etüde mit ebenderselben nach der Schumannschen Bearbeitung, zu der Liszt selbst durch Abdruck der letzteren, Takt für Takt, sinnig auffordert. In der italienischen Ausgabe ist es die 6te Kaprice[474]. Die letzte Nummer bringt die Variationen, die auch die Originalausgabe beschließen, dieselben, die H. W. Ernst zu seinem »Venetianischen Karneval« angeregt haben mögen; die Lisztsche Bearbeitung halten wir für das musikalisch Interessanteste des ganzen Werkes; aber auch hier finden sich, oft im kleinsten Raume von einigen Takten Schwierigkeiten der

immensesten Art, derart, daß wohl Liszt selbst daran zu studieren haben mag. Wer diese Variationen bewältigt und zwar in der leichten neckenden Weise, daß sie, wie es sein soll, gleich einzelnen Szenen eines Puppenspiels an uns vorübergleiten, der mag getrost die Welt bereisen, um mit goldenen Lorbeeren ein zweiter Paganini-Liszt zurückzukommen.

---

103. Preisquartett von Julius Schapler.

Wahrhaft deutsches Pech! Königliches Pech! Man schreibt ein Preisquartett aus, man findet eines heraus, man druckt die Partitur — und gleich auf dem Titel im Namen des Gekrönten selbst bleibt ein Druckfehler stehen! Schabler statt wie oben steht. Aber es tut nichts zur Sache! Loben wir lieber fürs erste die Richter[475], die diesmal ein mehr als bloß gutes, nach Form und Schulgesetz richtiges Stück herausgefunden, dann den Gerichteten, der aber auch mehr als eine bloß gute Komposition lieferte. Schon der Gedanke der Preisausschreiber, gerade auf ein Quartett, war gut. Einmal, da die Gattung an sich eine so edle ist, eine höhere Bildung der Kämpfenden voraussetzt, dann, da in ihr ein bedenklicher Stillstand eingetreten war. Haydns, Mozarts, Beethovens Quartette, wer kennte sie nicht, wer dürfte einen Stein auf sie werfen? Ist es gewiß das sprechendste Zeugnis der unzerstörbaren Lebensfrische ihrer Schöpfungen, daß sie noch nach einem halben Jahrhundert aller Herzen erfreuen, so doch gewiß kein gutes für die spätere Künstlergeneration, daß sie in so langem Zeitraume nichts jenen Vergleichbares zu schaffen vermochte. Onslow allein fand Anklang und später Mendelssohn, dessen aristokratisch-poetischem Charakter diese Gattung auch besonders zusagen muß. Außerdem liegen noch in den späteren Beethovenschen Quartetten Schätze, die die Welt kaum kennt, an denen sie noch jahrelang zu heben hat.

So sind wir Deutsche denn keineswegs arm; aber es waren doch nur wenige, die das Kapital wirklich mehrten. Loben wir denn den Gedanken des Mannheimer Musikvereins, daß er hier anregte, und freuen uns, daß sein Gedanke erfreuliche Frucht getragen. Der Urteile über das Schaplersche Quartett sind verschiedene und abweichende gefällt; darin aber kamen sie überein, daß es etwas Besonderes, das sich nicht gleich auf den ersten Blick zu erkennen gäbe.

Wer die späteren Arbeiten Beethovens kennt, wird anders sprechen. Der romantische Humor dieser namentlich hat auf den jungen Künstler gewirkt, und da er selbst ausgezeichneter Spieler und Kenner der Instrumente, für die er schrieb, war er wenigstens von einer Seite vor gänzlichem Mißlingen oder Extravaganz gesichert. Niemand leugne vor allem dem Quartett das Streben nach schöner Form ab. Im ersten Satze erscheint sie ganz rein und fest, im zweiten in humoristischen Verhältnissen, doch keineswegs verzerrt. Das Adagio hat etwas blassere Umrisse. Der letzte Satz entspricht aber bis auf den etwas übereilten Rückgang dem ersteren an Schärfe und Regelmäßigkeit. Die Form ist also im Quartett das weniger Befremdende als das Geistige. Hier spricht ein anderer Mensch zu uns als die hundert gewöhnlichen, dies fühlt man gleich. Der Philister freilich wirft alles durcheinander; was ihm nicht klar, nennt er romantisch; was er versteht, flößt ihm Hoffnung einer wiederkehrenden Zopfzeit ein; dann muntert er auf. Und dies freut am Quartettpreisgericht, daß es einmal einen sich anders und neu aussprechenden Künstler entdeckte, daß es an den teilweise ungestümen Charakter der Komposition kein schulmeisterliches Maß anlegte.

Gehört habe ich das Quartett leider nicht. Es hat mir aber innerlich wiedergeklungen, ich wüßte keine dunkle Stelle. Einen der Sätze besonders vorziehen möchte ich nicht; sie stehen auch in einem inneren Zusammenhange. Den Charakter in kurzen Worten zu bezeichnen: eine anfangs trübe elegische Stimmung steigert sich durch Humor und ruhigeren betrachtenden Ernst zu kühner energischer Tatenlust. Die Musik hat schon ähnliches und zwar in derselben Folge ausgesprochen, und namentlich ließe sich das im Beethovenschen Quartett in A-moll nachweisen. Ein bedeutendes Talent spricht es aber hier in seiner Weise aus, und es ist wohl der Mühe wert, mit dieser Art und Weise sich vertrauter zu machen. Begrüßen wir denn das Werk als ein eigentümliches, geistvolles, und weisen deutsche Quartettvereine darauf hin. Der Künstler aber stehe nicht still und gebe bald wieder Beweise der tatkräftigen Stimmung, in der wir ihn zuletzt verließen. „Den Preis des Wettlaufs zu gewinnen, darf man nicht stehn und sich besinnen" hat er sich selbst zum Motto gesetzt, und es gibt noch andere und höhere Wettläufe. Das Glück hat ihm schon einmal freundlich zur Seite gestanden; er verstehe und benutze den Wink.

Florestan.

104. Streichquartette.

H. Hirschbach,

Lebensbilder in einem Zyklus von Quartetten für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Erstes Quartett. Werk 1.

J. J. H. Verhulst,

Zwei Quartette für Violine ꝛc. Werk 6.

Zwei der obigen Quartette sind schon vor geraumer Zeit (s. 1. Quartettmorgen und 4. u. 5. Quartettmorgen) als Manuskripte erwähnt worden. Wir begrüßten sie, jedes in verschiedener Weise, als die ersten größeren Resultate talentreicher Bestrebung und bezeichneten namentlich das Talent des Erstgenannten als ein eigentümliches poetisches, während uns das lebhafte bildungsfähige Naturell des jungen Holländers mit nicht minderer Teilnahme erfüllte.

Seitdem mögen beide junge Künstler noch fleißig fortgearbeitet haben; von dem einen ist es bekannt, als Musikdirektor eines Konzertvereins[476] drang sein Name schneller in die Öffentlichkeit. Der andere hatte einen schwereren Stand; was kümmert sich die Welt um ein Dichterstübchen, wenn es nicht gerade auf der offenen Fronte eines Palastes gelegen? So erschien denn von seinen Kompositionen bis jetzt nur die eine, das erste eines Zyklus von Quartetten, die er selbst »Lebensbilder« nannte und mit Mottos aus Goethes »Faust« überschrieb. —

Man sollte meinen, viele unserer Leser müßten begierig nach dem ersten Werke eines jungen Mannes greifen, der in dieser Zeitschrift (s. 4. und 5. bez. 1. Quartettmorgen, Bd. I, S. 343 bez. S. 333) schon manchmal zu ihnen gesprochen, der ihnen bekannt sein muß durch manche kühne Äußerung. Man wird das Höchste von ihm verlangen, man wird ihn mit dem Maße messen, mit dem er gemessen. Wer dies vornimmt, wird freilich an ihm auszusetzen finden und viel. Trennt er aber den kritischen Menschen vom produktiven, so wird er diesem die Teilnahme nicht versagen können, die wir jedem zollen müssen, der sich mit eigner Faust eigne Bahnen sucht. Schmeicheln und gefallen will er nicht; sagt er's doch gleich in den Mottos selbst, was er will: „Es möchte kein Hund so länger leben“ und „Ich grüße dich, du einzige Phiole, die ich mit Andacht nun herunterhole, in dir verehr' ich Menschenwitz und Kunst“. Dies ist aufrichtig genug. Indes schaudere man nicht zu sehr vor seiner Musik zurück als vor einer menschen- und lebensfeindlichen, grabe ihr

auch nicht zu tief nach, ob sie den Sinn der Faustschen Reden buchstäblich widergibt. Irren wir nicht, so sind die Überschriften erst später hinzugekommen, als die Komposition beendigt war. Der Komponist fand in ihnen etwas seiner ausgesprochenen Stimmung im allgemeinen Verwandtes, und sie passen auch zumeist nur auf den Charakter des ersten Satzes; die andern Sätze, obwohl auch ernst, zeigen ein weniger schwermütig wildes Gesicht und halten die bekannten charakteristischen Zeichen solcher Sätze im ganzen fest.

Gewiß, der Komponist schrieb aus seiner Seele; ein heftiger Drang zum Schaffen spricht sich in allen Nummern seines Quartettes unverkennbar aus. Den flüchtigen Bestrebungen anderer jungen Komponisten gegenüber haben die seinigen jedenfalls etwas Großartiges und Achtunggebietendes. Man sieht es, er will ein Dichter genannt sein, er möchte sich überall der stereotypen Form entziehen; Beethovens letzte Quartette gelten ihm erst als Anfänge einer neuen poetischen Ära, in dieser will er fortwirken; Haydn und Mozart liegen ihm weit zurück. So hat er in der Tat manches mit dem französischen Berlioz gemein: kühne Schaffslust, Vorliebe für große Formen, poetische Anlage, teilweise Verachtung des Alten — und auch das, daß er, wie jener in früheren Jahren Mediziner, erst im 20sten sich ganz der Musik widmete. Der letztere Umstand ist erwähnungswert. Wer früh das Handwerk lernt, wird früh ein Meister, und gerade die Jugend ist der Entwickelung gewisser Fertigkeiten am günstigsten. Das Glück aber einer frühzeitigen richtigen Leitung scheint unser Kunstjünger nicht genossen zu haben. Dagegen brachte er freilich andere Kräfte mit zum Dienste der Musen, denen er sich nun ergeben, eine überhaupt vielseitigere Bildung, wie man bei der Kaste sonst nicht findet. Er ist der Geschichte vertraut, er kennt die Dichter aller Länder, die Kämpfe der Gegenwart in verschiedenen Beziehungen sind ihm nicht fremd geblieben. Was Wunder, wenn ein in andern Dingen so weit vorgeschrittener Jüngling nun auch in der Musik nicht mit dem ABC anfangen, wenn er gleich frei reden und dichten will. Im ersten frischen Anlauf gelingt auch vieles; hin und wieder bricht aber doch die lückenhafte Bildung als Musiker hindurch, und man hat dann ungefähr das Gefühl wie nach einem orthographischen Schnitzer in einem sonst geistreich geschriebenen Briefe. Ähnlichem, und nur noch öfter, begegnet man in Berliozschen Kompositionen. Wir wollen die einzelnen Stellen im Quartett nicht anführen, denen jeder Musiker die noch unausgebildete Hand anmerkt. Der Charakter des Ganzen, das darin vorwaltend deutsche

Gepräge steht höher. Es ist Sinn und Wahrheit in diesem Lebensbilde, und was ihm an Meisterschaft abgeht, zeigen vielleicht schon die späteren, die den Zyklus vollenden sollen. Einstweilen glaube er uns nur noch dieses: wir lieben das Ringen der Jugend nach Neuem, und Beethoven, der bis zum letzten Atemzuge rang, steht uns als ein hohes Muster menschlicher Größe da; aber in den Fruchtgärten Mozarts und Haydns stehen auch schwerbeladene Bäume, über die sich nicht so leicht hinwegsehen läßt, oder man überhebt sich eines veredelnden Genusses zu seinem Schaden so lange, bis man, nach anderen umsonst in der Welt umhersuchend, endlich doch wieder auf jene zurückkommt, aber dann zu spät und oft mit einem erkalteten Herzen, das nicht mehr zu genießen, oder mit zitternden Händen, die nicht mehr zu bilden verstehen[477].

In jene Fruchtgärten hat der andre junge Künstler, den wir oben genannt, bei weitem mehr hineingeschaut; man merkt es ihm an, er fühlt sich glücklich in seinem Berufe, Musiker zu sein; er will vor allem Musik, schönen Klang; Faustsche Nebengedanken hegt er nicht. Schon bei Besprechung einer seiner Ouvertüren (Bd. I, S. 419) bezeichneten wir die Art seines Talentes und die ihm entsprechende Richtung; wir wüßten dem dort Gesagten kaum etwas hinzuzufügen. Als Quartettstilist im besondern zeigt er eine entschiedene Befähigung auch dieser Gattung; er hat ihren wahren Charakter gefaßt, jede Stimme sucht sich selbständig zu halten, sie winden und kreuzen sich oft interessant genug; nur manchmal überfällt ihn eine Art sinfonistischer Furor, wo er den bescheidenen Vieren Orchesterwirkungen abzwingen möchte. Der Zeitfolge nach ist das mit Nr. 2 bezeichnete Quartett das zuerst entstandene. Es geht aus einer im Quartett wohl noch ungebrauchten Tonart, der in As-dur, und hat seine Schwierigkeiten. In Form und Folge der Sätze strebt es sich den älteren oben genannten Meistern anzuschließen. Im Charakter herrscht Heiterkeit und Lebenslust vor, nur an einzelnen Stellen von Äußerungen sinnigeren Ernstes durchbrochen. Die melodische Führung hat noch kein entschieden originelles Gepräge; einzelne lebhafte Ausbrüche erinnern an Mendelssohnsches. Durchweg zu rühmen ist aber die Reinheit des Satzes in seinen oft künstlichen Verflechtungen. So kann denn das Ganze, gut einstudiert und vorgetragen, nur einen günstigen Eindruck hervorbringen. Der des zweiten Quartetts, das in D-moll geschrieben, ist ein vielleicht noch günstigerer. Da beide kurz nacheinander geschrieben scheinen, so finden sich wohl einzelne Ähnlichkeiten; jedenfalls bewegt sich aber der Komponist im zweiten noch leichter und ge-

schickter, wozu auch die leichtere Tonart beigetragen. Der erste Satz rauscht flüchtig vorbei; der zweite Hauptgesang, der fast einen Parenthesencharakter hat, könnte bedeutender sein, und wo er transponiert wiederkehrt, wundert die veränderte weniger gute Harmonie. Den Schluß wünschten wir ebenfalls bedeutender; er bricht zu kurz ab, als hätte der Komponist die Lust an seiner Arbeit verloren gehabt. Im Adagio erhebt er sich aber wieder zu einer erfreulichen Höhe der Stimmung. Der 3te und 4te Takt erinnern wohl an ein Mozartsches Thema im »Don Juan«; das Stück durchzieht aber im übrigen eine so frische Empfindung, wie sie nur der Jugend eigen; gewisse kleine harmonische Täuschungen machen es ganz besonders anziehend. Das Scherzo benimmt sich munter, aufgeräumt trotz der Molltonart; je kecker der Vortrag, je mehr es wirken wird. Der letzte Satz fängt mit dem letzten der »heroischen« Sinfonie an, beinahe buchstäblich. Ist das dem Komponisten entgangen? Wenn nicht, warum ließ er es stehen? Bald aber hüpft ein eigener Gedanke hervor; Cello und Bratsche fangen sich zu necken an, und das lustige Spiel geht hübsch vonstatten. Der Knäul verwickelt sich mehr und mehr und droht sich zu verwirren. Doch löst sich das Ganze noch geschickt und schließt im hellen Dur etwas bombastisch, doch nicht, daß man dem Komponisten deshalb gram werden dürfte. So seien denn die Bestrebungen dieses jungen Künstlers der Welt auf das lebhafteste empfohlen. Der eigentliche Lebenspunkt eines Werkes läßt sich nie mit Worten nachweisen; darum spiele und höre man selbst. Der Künstler zeige sich aber bald wieder auf einem Terrain, auf dem Fuß zu fassen freilich nichts Leichtes ist; über dem äußerlichen Erfolg steht aber der innere Gewinn, den jede Kraftübung im Schwierigen davonträgt, und dessen Folgen sich der ganzen übrigen Wirksamkeit des Künstlers heilsam mitteilen.

---

105. Die »Leonoren«-Ouvertüren von Beethoven.

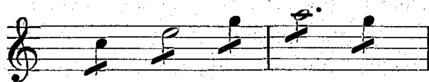
Mit Freuden wird sich mancher jenes Abends erinnern, als das Leipziger Orchester unter Mendelssohns Leitung uns alle vier Ouvertüren zu »Leonore« nacheinander hören ließ. Die Zeitschrift berichtete schon früher darüber[478]. Wir kommen heute wieder darauf zurück, da soeben

die 4te der Ouvertüren (der Entstehung nach die 2te) im Stich erschienen ist, vor der Hand nur in Stimmen, denen aber bald die Partitur folgen wird.

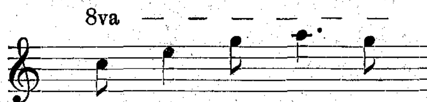
Über die Reihenfolge, in der Beethoven die Ouvertüren schrieb, kann kaum ein Zweifel sein. Vielleicht, daß mancher die eben erschienene für die 1ste halten könnte, die Beethoven überhaupt zu seiner Oper entworfen, da sie ganz den Charakter eines kühnen ersten Anlaufs hat, wie in der kräftigsten Freude über das vollendete Werk geschrieben scheint, das in den Hauptzügen sie im kleineren Raum widerspiegelt. Den Zweifel beseitigt aber Schindlers Buch auf das vollständigste (S. 58). Nach dessen bestimmter Versicherung verhält es sich folgendermaßen damit. Beethoven schrieb erst die Ouvertüre, die später bei T. Haslinger als Werk 138 nach Beethovens Tod erschien; sie wurde in Wien nur vor einer kleinen Kennerschar gespielt, aber einstimmig für „zu leicht" befunden. Beethoven, gereizt, schrieb jetzt die Ouvertüre, die soeben bei Breitkopf und Härtel erschienen, änderte aber auch diese, woraus die bekannte in C-dur als Nr. 3 zu bezeichnende entstand. Die 4te Ouvertüre endlich in E-dur schrieb Beethoven erst im Jahre 1815, als »Fidelio« wieder auf das Repertoire gebracht wurde.

Daß die 3te der Ouvertüren die wirkungsvollste und künstlerisch vollendetste, darin stimmen fast alle Musiker überein. Schlage man aber auch die 1ste nicht zu gering an; sie ist bis auf eine matte Stelle (Part. S. 18) ein schönes frisches Musikstück und Beethovens gar wohl würdig. Einleitung, Übergang ins Allegro, das erste Thema, die Erinnerung an Florestans Arie, das Crescendo am Schluß — das reiche Gemüt des Meisters blickt aus allem diesem. Interessanter sind freilich die Beziehungen, in denen die 2te und 3te steht. Hier läßt sich der Künstler recht deutlich in seiner Werkstatt belauschen. Wie er änderte, wie er verwarf, Gedanken und Instrumentation, wie er sich in keiner von seiner Florestanschen Arie losmachen kann, wie sich die drei Anfangstakte dieser Arie durch das ganze Stück hinziehen, wie er auch den Trompetenruf hinter der Szene nicht aufgeben kann, ihn in der 3ten Ouvertüre noch weit schöner anbringt als in der 2ten, wie er nicht ruht und rastet, daß sein Werk zu der Vollendung gelange, wie wir es in der 3ten bewundern, — dies zu beobachten und zu vergleichen gehört zu dem Interessantesten und Bildendsten, was der Kunstjünger vornehmen, für sich benutzen kann. Wie gern möchten wir die beiden Werke Schritt vor Schritt verfolgen.

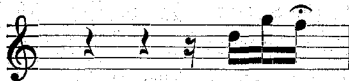
Dies gelingt mit den Partituren in der Hand mit Genuß weit besser als mit Buchstaben auf dem Papier, weshalb wir nur in kurzem die wesentlichen Unterschiede berührten. Noch eines Umstandes müssen wir gedenken. In der Partitur, die sich im Besitze der HH. Breitkopf und Härtel befand, fehlten leider zum Schluß einige Blätter. Zum Zweck der Ausführung in den hiesigen Konzerten wurde diese Lücke durch eine entsprechende Stelle aus der 3ten Ouvertüre ergänzt und diese in der gedachten Ausgabe durch Sternchen bezeichnet. Jedenfalls war dies das einzig Schickliche, das sich tun ließ. Der Dirigent hat nun aber freilich zu tun, das Orchester so anzutreiben, daß die Stelle



(21 Takte vor dem Schluß) nicht zu langsam gegen den Anfang des Presto



hinterher komme. Der Übelstand wäre vermieden worden, wenn man nach dem Takte



der 2ten Ouvertüre (1ste Violinstimme, 9tes System, letzter Takt) vielleicht gleich mit dem /// der 2ten Ouvertüre auf S. 68 der Partitur fortgefahren wäre. Der Verlust der kleinen Varianten in der Instrumentation, den das gänzliche Aufgeben des Presto nach der ersten Lesart mit sich brächte, scheint uns kein großer. Andererseits muß man freilich die Pietät gelten lassen, die keinen Takt opfern wollte. Sollte sich aber in der Welt keine zweite Abschrift der Ouvertüre vorfinden, die auch den vollständigen Schluß enthielte[479]?

106. Drei Preissonaten

für das Pianoforte komponiert von K. Vollweiler in Petersburg, J. E. Leonhard in Lauban und J. P. E. Hartmann in Kopenhagen.

Gekrönt vom Preisinstitut des Norddeutschen Musikvereins in Hamburg.

Obige Werke lassen sich füglich aus zwei Gesichtspunkten betrachten: als Preissonaten, — als Sonaten überhaupt. Diese könnten allenfalls Versuche sein, und sie würden schon der würdigen Form halber, in der sie auftreten, die Sympathien des Kritikers für sich haben; an jene stellt man höhere Ansprüche, wie etwa an gekrönte Häupter selbst, die dem Volke vorangehen sollen in aller Art. Freilich in der Kunst gibt es kein Erbrecht; ihre Kronen wollen verdient sein, und an dem Lorbeer, ehe er auf einem Dichterhaupte fest sitzt, zerren oft tausend Hände und nicht in der besten Absicht. Künstlerische Wettkämpfe sind denn gut dazu, Talente schneller zu erforschen und der Welt bekanntzumachen. Zwar der Kritik sind sie deshalb noch nicht entzogen, aber der Masse imponiert ein Preiskollegium immer, wie den Künstlern selbst, die sich ihm ja sonst nicht unterworfen haben würden. Daß aber offenbar Schlechtem von ausgewählten Richtern ein Kranz zugesprochen würde, wäre beispiellos. Verdienstliches mag denn auch durch den letzten Wettkampf einiges erzielt worden sein.

Von den drei Siegern war dem Publikum vielleicht nur der dritte bekannt; die zwei andern hätten vielleicht noch lange arbeiten und warten müssen, ehe ihre Namen der öffentlichen Aufmerksamkeit für wert befunden worden. Man weiß, der Ruf ist jetzt nicht mehr so wohlfeil als sonst; sie werden also die Gunst Apolls zu würdigen verstehen. Sehen wir jetzt ab von allen äußerlichen Interessen und die Kompositionen selbst etwas genauer an.

Die erste Sonate geht aus G-moll. Die Folge der Sätze ist die gewöhnliche. Was sie musikalisch ausspricht, ist nicht neu, alles auch nicht Musik. Der Komponist steht einigermaßen noch unter der Herrschaft des Virtuosen, doch bringt er nirgends geradezu inhaltloses Passagenwerk. Hier und da blickt Hummel als Vorbild durch, auch jüngere Komponisten scheint er zu kennen und zu lieben. Das Instrument ist wirkungsvoll, in moderner Weise behandelt, wie denn der Komponist überhaupt ein brillanter Spieler scheint. Sich als letzteren zu zeigen, gibt die Sonate

vielfache Gelegenheit; deshalb spielt sie auch oft in die Konzertform hinüber. Damit ist zugleich gesagt, daß ihr nicht jener ausdauernd innige seelenvolle Charakter innewohne wie z. B. Beethovenschen Sonaten, namentlich der letzten Epoche. Wo wäre aber auch Gleiches oder nur Ähnliches zu finden? — Von den einzelnen Sätzen scheint uns der erste, wenn auch nicht von meisterlichem Guß, doch der frischeste und kräftigste. Die Partie, wo sich der Meister am sichersten erprobt, die Durchführung in der Mitte des Stückes bis zum Rückgang, ist nicht uninteressant, doch etwas schwerfällig; der Komponist hatte sich nach Ges-dur (von G-moll aus) verirrt, da gab es denn einen schweren Rückweg; der Spieler hat dabei gewiß dieselbe Empfindung, wie der Komponist hatte, während er schrieb. Einige triviale Stellen finden sich wie schon im ersten Teile des ersten Satzes, so auch im Mittelsatze dieses (so S. 5, Syst. 2 von Takt 4 an; S. 7, Syst. 4 und 5; S. 9, Syst. 6). Dagegen gefällt uns der Schluß von S. 14, Syst. 4 an vorzüglich; die Einführung des ersten Themas geschieht hier leicht, frei und wohltuend. Es folgt ein Scherzo im $^2/_4$-Takt, in derselben Tonart; es ist artig und hat ein anmutiges Trio. Stellen wie S. 19, Syst. 2 von Takt 5 an scheinen uns aber zu wohlfeil und gehören am wenigsten in eine Preissonate. Im Koda sagt uns bis auf einige verbrauchte Wiederholungen wieder der Schluß sehr zu. Das Andantino beginnt mit einem innigen Gesang, der an ein Motiv des ersten Satzes anklingt; wir wünschten es in diesem Charakter festgehalten. S. 23 gerät aber der Komponist in einen unbegreiflichen Zorn, der sich, wie oft bei Klavierspielern, in massigen Oktavengängen ausläßt. Diese Stelle verleidet uns den Satz. Das Finale wird durch ein paar Übergangstakte mit dem Andantino verbunden; wir müssen ihn leider für den gehaltlosesten Satz der Sonate erklären, er ist nicht einmal in der Form geraten und voll von Gemeinplätzen, wie wir sie wohl in Virtuosenstücken entschuldigen, nicht aber in Komponistenleistungen. Es tut uns leid, die Meinung der HH. Preisrichter[480] hier nicht teilen zu können. Das Talent, das sich in den vordern Sätzen ausspricht, hat sie offenbar die Schwächen des letzten übersehen lassen.

Wir kommen zur zweiten Sonate vom Komponisten Sonata quasi Fantasia genannt; sie ist mehr sonderbar als schön, in gewisser Art originell. Der Komponist hat sich nämlich darauf kapriziert, die Sonate, sogar in ihren Nebenteilen, über ein Thema zu machen. Welche drückende Fessel er sich damit angelegt, wird er selbst am besten wissen; immer verdient aber eine solche Selbstbeschränkung ein gewisses Lob, das wir

um so lieber spenden, je mehr wir überzeugt sind, daß es ihm andere, die von der Schwierigkeit einer solchen Arbeit keinen Begriff haben, nicht spenden werden. Denn freilich — was hat er erreicht durch diese Sonderbarkeit? Sein Stück leidet an einer fast abmattenden Einförmigkeit, und die Kunst ersetzt nicht, wo die Natur mangelt. Wir wissen wohl von Bach und andern verwickelt kombinierenden Künstlern, wie sie auf wenige Takte, oft Noten, ganz wundersam gefügte Stücke gegründet, durch die sich jene Anfangslinien in unzähligen Verschlingungen hindurchziehen, von Künstlern, deren inneres Ohr so bewundernswürdig fein schuf, daß das äußere die Kunst erst mit Hilfe des Auges gewahr wird. Aber sie waren Meister der ersten Ordnung, denen in Laune gelang, was dem Jünger Schweißtropfen kostet. Ihre tiefe harmonische Kunst gewährte wenigstens von dieser Seite ein Interesse. Der obigen Sonate und ihrem Komponisten wollen wir den besten Willen und das ernste Streben, aus wenigem viel hervorzuzaubern, nicht absprechen; aber der Eindruck seiner Komposition spricht dafür, daß er mit seiner Arbeit etwas Undankbares unternommen, daß er seine Kräfte in einer unnatürlichen Spannung versucht, die auch dem wohlwollenden Beschauer ein Mißbehagen verursachen muß. Noch dazu ist das Grundthema nicht einmal sein eigen und unterscheidet sich nur rhythmisch vom ersten Thema der Beethovenschen A-Sonate für Pianoforte und Violine oder, geht man noch weiter zurück, von der Fuge in G-moll aus dem »Wohltemperierten Klavier« von Bach. Andererseits erinnert die Art seines Auftretens an die letzte große Sonate in C-moll von Beethoven. Davon abgesehen, so hat der Komponist aus ihm gemacht, was es nur irgend hergab. Es erscheint in wohl 50 verschiedenen Gestalten, als Melodie, als Baß, als Mittelstimme, per augmentationem simplicem und duplicem, desgleichen per diminutionem, wohl auch in Engführungen usw. usw. Im ersten Satze interessiert das noch. Beginnt aber das Adagio wieder mit der Figur, dann das Scherzo und dann das Finale und, wie gesagt, nicht allein in dem Haupt-, sondern auch in den Nebenthemas, so möchte sich das Ohr apathisch abwenden, das so unbarmherzig von dem



verfolgt wird. Dies ist das Zuviel der Durchführung, das nahe an unkünstlerische Absicht grenzt; statt lebendiger Tat trockene Formel. Aber

auch dieser Art der Komposition wollen wir nicht entgegentreten, sobald sie sich gibt als was sie ist, als Studie für den jungen Komponisten selbst. Für eine Preissonate aber, um die sich ein eben erteilter Lorbeer anschmiegt, halten wir die Sache für zu gemacht. Im übrigen sind wir, wie gesagt, weit entfernt, dem Komponisten ein schätzenswertes Talent, das bei guten Mustern in die Schule gegangen, abzusprechen. Er will nur vielleicht zu viel und tötet am Ende den Rest Naivität, der noch in ihm sein mag. Sagt ihm das nie eine innere Stimme? Oder ist er schon glücklich an jenem Kreuzweg vorüber, wo sich Natur und Affektation trennen?

Die dritte Sonate liegt uns noch vor, dieselbe, die den letzten Preis davongetragen. Da blickt uns denn gleich ein sinniges Gemüt entgegen; im schönen Flusse der Gedanken bewegt sich die Komposition vorwärts; neue treten hinzu, die alten tauchen wieder auf; sie umschlingen sich, trennen sich wieder. Wie eine schöne Gruppe löst sich das Ganze und verschwindet leicht und anmutig, wie es begonnen. Nach diesem Stücke fühlt man den Druck einer Künstlerhand; nur einer solchen konnte das gelingen. Eine Romanze hebt an, nach einem etwas herben Vorspiele diese selbst; mit mildem Ernst wird uns etwas erzählt, das wir schon gehört zu haben glauben. Das Ganze fesselt noch immer, wenn es uns auch nicht den ersten Satz vergessen macht. Ein Scherzo der hübschesten Art folgt, in anmutiger Folge wechseln starke und leise Stimmen und nahen und fliehen; das Trio erklingt wie die Mahnung eines Freundes; aber das Necken der ersteren beginnt von neuem. Das Finale weicht vom früheren anziehenden Novellencharakter der Sonate etwas ab und greift zu stärkeren Farben, gleich als hätte der Komponist ein Orchesterstück damit ersetzen wollen. Es gefällt uns an der Sonate am wenigsten; immer aber gewahrt man auch an ihm die tüchtige Hand eines Musikers, der mit Absicht etwas Künstlicheres liefern wollte. Dieser vor allen, klang es nach der Sonate in uns, gebührt ein Preis, und in ihr wieder vor den andern dem ersten Satze. Wenn wir in der ersten (von Vollweiler) einen Klavierspieler erkannten, der sich mit Talent auch der Komposition zugewendet, in der andern (von Leonhard) einen Musiker, der sich den Weg zur Vollendung durch Verstandesspiele in etwas zu erschweren scheint, so spricht aus der von J. P. E. Hartmann der Künstler zu uns, der uns versöhnt durch die harmonische Ausbildung seiner Kräfte, der, Herr der Form, kein Sklave seiner Gefühle, uns überall zu rühren und fesseln versteht.

Dies ist unsere Meinung, und weicht sie einigermaßen von der der Preisrichter ab, so sei damit in keinem Falle ihr guter Wille in Zweifel gezogen, das Verdienst nach Würden zu belohnen. Aber es ist schwieriger, aus fünfzig Menschen den besten herauszufinden, als aus dreien. Und dann — auch wir können irren, unsere Absicht aber war die beste. —

---

107. Liederschau.

H. F. Kufferath, Sechs Lieder von R. Burns mit Begleitung des Pianoforte.

Werk 3.

Burns ist der Lieblingsdichter der jetzigen jungen Komponisten Gewiß hat der poetische „Pflüger von Dumfries" es nie vermutet, daß seine Lieder, zu denen er meistens durch alte Volksmelodien angeregt wurde, nach beinahe hundert Jahren so viele andere Weisen erwecken würden, auch jenseits des Kanals. In Herrn Kufferath hat er einen sehr begabten Sänger gefunden. Der Ton der Lieder ist glücklich und atmet schottischen Charakter. Eine gewisse Einförmigkeit der Melodien erscheint hier als unvermeidlich; sie gleichen sich alle sehr, namentlich im 1sten und 4ten Liede, die zugleich an das unter dem Titel »Michelemma« bekannte italienische Volkslied erinnern. Im übrigen zeigt der junge Komponist in allen Talent und Geschmack, in vielen einzelnen Zügen auch die feinere Bildung des modernen Künstlers, so daß dies sein erstes Gesangwerk dem Musiker wie dem Laien gleich willkommen sein muß. Noch haben die Lieder fast durchgängig das besondere, daß die Klavierbegleitung meist mit der Melodie zusammengeht, so daß jene auch ohne Gesang selbständig bestehen könnte. Es ist dies gerade kein Vorzug einer Liederkomposition und namentlich für den Sänger beengend; wir begegnen ähnlichem aber bei allen jungen Komponisten, die sich vorzugsweise früher mit Instrumentalkomposition beschäftigten. Dies hindert aber nicht, den Liedern des unsrigen innerlichen Gesanggehalt zuzusprechen, wie sie sich denn auch sehr leicht singen und rasch anklingen. Der Komponist zeige sich noch oft auf dem Gebiete, auf dem er so glücklich und aufmunterungswert begonnen. —

Karl Zöllner, »Liebesfrühling« von F. Rückert.

Neun Lieder mit Begleitung des Pianoforte.

Diese Lieder erheben sich weit über die Mittelmäßigkeit, wie sie in neuester Zeit im Liederfach wahrhaft entsetzend überhandgenommen. Wir machen doppelt aufmerksam auf sie, die im Anfange schlicht, wohl gar etwas prosaisch erscheinend, bei genauerer Bekanntschaft immer mehr gewinnen müssen und einen wahren Gesangsmenschen verraten, wie wir unter Hunderten nur zu einzelnen finden. Jene Schlichtheit geht namentlich die Begleitung an, die, umgekehrt wie bei den vorher angezeigten Liedern von Kufferath, ohne Gesang beinahe dürftig und bedeutungslos zu nennen wäre. In denen von Zöllner liegt die Kraft in der Melodie der Gesangstimme; sie eben in ihrer ganzen Innigkeit zu würdigen, dazu gehört ein Sänger, der auch zu sprechen versteht, und wie sie jeder Bewegung des Gedichtes liebend nachfolgt, so wollen wir es auch durch den Sänger wieder empfinden. Wie oft wird uns das geboten? Gute Liedersänger sind fast noch seltener als gute Liederkomponisten. Die Zöllnerschen Gesänge geradezu zu entstellen, würde zwar nur völlige Talentlosigkeit vermögen, sie sind dazu zu natürlich und stimmrecht; sie aber gegen oberflächliche Auffassung und vornehme Geringschätzung zu wahren, dazu kann ein öffentliches Wort wohl beitragen. Wir möchten so die Lieder einem edlen Gestein vergleichen, wie es sich oft unter unscheinbarer Erdrinde verbirgt; es gehört Fleiß und Liebe dazu, es hell ans Tageslicht zu fördern. Dann aber gewiß wird man sich des echten reinen Glanzes erfreuen, den sie ausstrahlen. Rückert, der Deutsche durch und durch — nur von »Östlichen Rosen« zuweilen überstrahlt — war auch gerade der Dichter, der dem Komponisten besonders zusagen mußte. Im »Liebesfrühling« steht Blüthe an Blüte, die deutschen Komponisten sind erst seit kurzem dahintergekommen.[480a] Der schönsten Texte einige hat sich auch Zöllner gewählt. Den Preis als Komposition zollen wir vor allem dem „O weh des Scheidens"; hier ist die Einfachheit zugleich Tiefe, das Gedicht leibhaftige Musik geworden; es ist ein schönes Lied und würde einem Beethoven nicht zur Unehre gereichen. Nach diesem fesselt uns das „Wenn die Rosen aufgeblüht" durch inniges Verständnis des Gedichtes, das nicht leicht zu komponieren war. Die erste Hälfte, die rezitativische Wendung, scheint uns ausgezeichnet, der Schluß nur erinnert an Weber. Vortrefflich aufgefaßt, im altdeutsch poetischen Tone, ist auch das Duett »Seligster Wunsch« und namentlich der Schluß von rührender Innigkeit. Das

„Mein Sehnen, mein Ahnen" ist aus dem Herzen gesungen, ähnelt aber in etwas einer Marschnerschen Arie aus »Hans Heiling«, wie denn Beethoven, Weber und Marschner unverkennbare Vorbilder des Komponisten sein mögen. Im Liede „Warum willst du andere fragen" gefällt uns entschieden die zweite Hälfte bis auf den tremulierenden Schluß, für den wir lieber einfach aushaltende Akkorde gesetzt wünschten. Nr. 6 hat einen innigen Grundton, der sich aber in der Mitte des Liedes etwas trübt durch einige mühsame Modulationen; auch der 2te Takt, obwohl melodisch gut gesungen, auf dem Worte „Busen" gefällt uns nicht; er scheint uns für die Braut, die Rückert meint, nicht jungfräulich, nicht keusch genug. Von den zwei Volksliedern sagt uns das erste zu; es will gut gesungen und gesprochen sein. Das andere ist das am wenigsten bedeutende des Heftes, welches wir denn nach treuester Überzeugung allen empfehlen, die mehr als singen, die auch denken und sprechen wollen, zur nachhaltigen Freude ihrer wie anderer. —

Henry Hugh Pearson, 6 Lieder von Robert Burns für eine Singstimme mit Pianoforte.

Werk 7.

Ein eigentümlicher Geist weht uns aus diesen Gesängen, nicht der eines Meisters, aber der einer interessanten ausländischen Persönlichkeit. Die Lieder leiden fast sämtlich noch an einer gewissen Überfülle, wie sie teils Unsicherheit im Technischen, teils die Absicht, alles gleich möglichst gut machen zu wollen, in jungen Komponisten oft erzeugen. Beides, hoffen wir, wird sich mit dem reiferen Alter durch Übung und Selbsterkenntnis mildern. Um es kurz zu sagen, es scheint uns zuviel Aufwand gerade an diese Texte verschwendet; es sind zuviel Noten zu den einfachen Worten. Das Lob des Fleißes soll damit dem jungen Künstler in keiner Weise vorenthalten sein; gerade die warme, liebevolle Behandlung, die aus den einzelnen Liedern spricht, nimmt uns für ihn ein; aber er tat zuviel und fehlte ästhetisch, während er freilich überall das Beste wollte. Die Burnsschen Gedichte lehnen von vorherein, zum größten Teile wenigstens, jene breitere Form der Behandlung ab, wie sie in der Komposition ersichtlich ist; es sind wohl Ergüsse einer wahrhaften Dichterstimmung, aber immer schlicht, kurz und bündig; darum lieben ihn die Komponisten auch so sehr, darum fügen sich seine Worte wie von selbst zum Liede und am natürlichsten in jene Form, wie sie dem wirklichen Volksliede eigen ist. Der Komponist wollte aber mehr als dieses; er gibt

meistens große ausgeführte Stücke, die wohl einen strebsamen Musiker verraten, mit der naiven Form der Gedichte aber im Widerspruch stehen; oft hat seine Musik sogar einen dramatischen oder theatralischen Anstrich, und hier scheint er am weitesten vom Ziele zu sein. Halten wir also die Auffassung der Gedichte für zum Teil verfehlt und namentlich das 1ste, 3te und 5te Lied für viel zu anspruchsvoll und schwerfällig, so müssen wir doch auch in diesen manches Eigentümliche anerkennen und vor allem ein charakteristisches Etwas, eine kräftige edelmännische Gesinnung, wie wir sie an so vielen seiner Landsleute zu finden gewohnt sind. Dies läßt sich nicht mit Worten nachweisen, dies muß jedem sympathisch aus seiner Musik entgegenwehen. Jedem kräftigeren männlichen Ausdruck, wenn er freilich wie hier auch noch nicht ganz gebildet erscheint, müssen wir aber das Wort reden in der musikalischen Gegenwart, die sich so überwiegend und gerade in ihren beliebteren Meistern zum Entgegengesetzten neigt, als ob nicht noch vor kurzem ein Beethoven gelebt, der es sogar in Worten ausgesprochen: „Dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geist schlagen; Rührung paßt nur für Frauenzimmer". Daran aber denken die wenigsten und sinnen gerade auf stärkste Rührung. Man sollte sie zur Strafe sämtlich in Weiberkleider stecken. Also Schluchzen und Weinen ist die Sache unsers Engländers nicht; er gibt markigere Melodien, als man sie gemeinhin in deutschen Liederheften findet, und dies macht ihn uns wert[481]. Sollten wir einzelne der Lieder hervorheben, die uns am meisten zugesagt, so sind es »John Anderson« und das »Soldatenlied«; jenes ist ganz von dem wehmütigen Tone durchdrungen, der das Gedicht in so hohem Grade beseelt, und hat trotzdem charakteristische Kraft; im »Soldatenlied« umspielt uns ein Anklang an das »Marlboroughlied« mit eignem romantischen Reiz, daß wir uns in die schottischen Hochlande versetzt fühlen. Die Lieder sind wohl ursprünglich auf das Englische komponiert; doch stehen auch deutsche Worte dabei. —

---

108. Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello.

Alexander Fesca,

2tes großes Trio. Werk 12. — 3tes großes Trio. Werk 23.

Leider liegen uns von diesen wie den meisten später zu besprechenden Trios keine Partituren vor; auf Infallibilität des Urteils machen die folgenden Zeilen daher keinen Anspruch und mögen mehr als ein Hin-

weis auf die neuen Erscheinungen im Gebiete der Triokomposition denn als kritisches Spiegelbild gelten. Überdies sind die einzelnen Verfasser bekannt genug, so daß jedermann weiß, was er ungefähr von ihnen zu erwarten hat, was nicht.

Das erste Trio des obengenannten jungen Komponisten besprach die Zeitschrift schon vor längerer Zeit und sagte dort, es habe eine Schmetterlingsnatur, wo nicht der ganze Komponist selbst. Dieser Ausspruch, gut wie schlimm zu deuten, findet auch auf seine zwei spätern Trios Anwendung. Wie jenes, zeichnet offenbar auch diese ein rasches, flüchtiges Wesen aus, wie es uns wohl auf Augenblicke gefallen kann. Ein ganzes Künstlerleben aber schmetterlingsartig durchzubringen, scheint uns dieses denn doch zu kurz. Wir wissen nicht, ob Hr. Fesca dies im Sinne hat; aber die Anlage geht ihm dazu nicht ab. Er hüte sich also. Die giftigen Blumen sind hier der Beifall des gewöhnlichen Haufens, gewisse Blicke sentimentaler Frauen. Der wahre Künstler gedeiht aber nur anderswie — in der Einsamkeit oder im Umgange mit Künstlern, und nichts entnervt mehr als der Beifall Mittelmäßiger. Tiefe kann sich freilich niemand geben, aber lernen und streben soll man immer. Wir wissen in der Tat an beiden Trios nichts auszusetzen als die mittelmäßige Stufe, die sie überhaupt einnehmen; auf dieser leistet der Komponist gewissermaßen schon Vollkommenes, die Form wird ihm leicht, es fehlt ihm nicht an hübschen Melodien, er schreibt dankbar für den Spieler; eine gewisse jugendliche Offenheit steht ihm ganz besonders an. Aber die Form ist auch bequem und gewöhnlich, den Melodien fehlt es an mannigfaltigem Ausdruck, und vergebens würde man in beiden Werken nach eigentümlicherem, höherem Aufflug, ja nur nach dem Willen dazu suchen. Mit einem Worte, der Komponist scheint mit seinem Talent, mit dem, was er bis jetzt gelernt, zufrieden und glaubt damit für sein Leben auszukommen, was wir mehr wünschen als glauben möchten. Doch fürchten wir auch nicht zuviel! Hat doch jedes Künstlerleben seine Ferienzeiten, wo es sich bequem schaukeln möchte auf der Gegenwart; die ihn dann zu neuer Arbeit ruft, die Stimme wird nicht ausbleiben. Der Deutsche hat so große Vorbilder hoher Männlichkeit; an diese blicke der Jünger zuweilen hinauf wie an Bach, der alle seine vor dem dreißigsten Jahre geschriebenen Werke als für nicht existierend erklärte, an Beethoven, der noch in seinen letzten Jahren einen »Christus am Ölberg« nicht verwinden konnte. Wird es euch, junge Künstler, da manchmal nicht bange, was nach etwa 50 Jahren ihr über eure Kompositionen beschließen

werdet? Aber freilich, was Könige wegwerfen, das verschlingen die Krämer noch gierig genug. Gewiß, ihr verbrennt keines eurer unsterblichen Werke, und so erfreut euch denn eures kurzen Lebens, aber scheltet die Zukunft auch nicht, wenn sie vergessen hat. Ein Totalurteil über die neuern Werke des Hrn. Fesca liegt in dem vorigen eingeschlossen; im Detail mögen sie gewiß noch manches enthalten, was eines besonderen Lobes wert wäre, das uns wegen Mangels einer Partitur entgangen. In der Auffassung des ganzen Künstlercharakters glauben wir aber nicht fehlgeurteilt zu haben, und so wollen wir uns und andere in der Zukunft, die alles klar macht, wieder an diese Zeilen einmal erinnern.

W. Reuling, Großes Trio.

Werk 75.

Die Werkzahl läßt schließen, daß wir es hier mit einem geschickten Musiker zu tun haben. So scheint es auch nach der Klavierstimme und teilweisen Vergleichung der anderen Stimmen mit dieser, was uns den Mangel einer Partitur ersetzen mußte. Der Komponist ist überdies einer der Kapellmeister am Kärntnertortheater in Wien, der sich noch jüngst durch eine Oper bekanntgemacht. Wir haben es mithin in keinem Fall mit einem Novizen zu tun. Irren wir nicht, so wurde ihm bei Aufführung seiner Oper zum Hauptvorwurf gemacht sein Schwanken zwischen deutscher und italienischer Schule, so daß keine der Parteien, wie sie in Wien auf das schroffste sich gegenüberstehen, sich mit dem Werke befriedigt erklärte. Hundert anderen Wiener Komponisten ist schon das nämliche mit dem nämlichen Erfolge gesagt worden; sie wollen das eine und können das andere nicht lassen, wollen Künstler sein und auch dem Plebs gefallen. Das hundertfältige Mißlingen solcher Bestrebungen, hat es ihnen noch nicht die Augen geöffnet, daß auf diesem Wege nichts zu erreichen ist, daß nur einer zum Ziele führt, der: nur seine Pflicht gegen sich als Künstler und die Kunst zu erfüllen? —

Wir knüpfen diesen Vorwurf an dieses Trio, das, obgleich vielleicht im schwächern Grade als jene Oper, eine ähnliche Tendenz, wie sie in jener Ansicht ausgesprochen, zu verfolgen scheint. Wie gesagt, wir glauben, daß das deutsche Künstlerelement in dem Komponisten zurzeit noch überwiege; aber der entschiedene Fortschritt beginnt erst mit dem

entschiedenen Aufgeben alles dilettantischen Behagens, aller italienischen Einflüsse. Haben wir Deutsche denn keine eigentümliche Gesangweise etwa? Hat nicht die jüngste Zeit gelehrt, wie es in Deutschland noch Geister und Meister gibt, die der Gründlichkeit die Leichtigkeit, der Bedeutung die Grazie beizugesellen wissen? Spohr, Mendelssohn und andere, sie wüßten nicht auch zu singen, nicht auch für den Sänger zu schreiben? Dies ist's, worauf wir die deutsch-italienische Zwitterschule aufmerksam machen möchten, wie sie namentlich in Wien ihre Anhänger hat. Es geht nicht: die höchsten Spitzen italienischer Kunst reichen noch nicht bis an die ersten Anfänge wahrhafter deutscher; man kann nicht mit dem einen Fuß auf einer Alpe und mit dem andern auf bequemem Wiesengrunde stehen. Daß in dem Komponisten, von dem wir sprechen, ein edlerer Trieb vorwalte, zeigt schon die Gattung, für die er schrieb. Im Kammerstil, in den vier Wänden, mit wenigen Instrumenten zeigt sich der Musiker am ersten. In der Oper, auf der Bühne, wie vieles wird da von der glänzenden Außenseite zugedeckt! Aber Auge gegen Auge, da sieht man die Fetzen alle, die die Blößen verbergen sollen. Freudig erkennen wir es denn an, daß uns auch aus der Kaiserstadt wieder einmal ein Werk kömmt, das wenigstens einer gediegenen Kunstform zufällt, mit Bedauern sagen wir's, aus derselben Stadt, der vordem geweihten, die „manch ein guter Geist betrat", derselben, die uns gerade unsere Meistertrios, die Beethovenschen und Schubertschen, brachte. Früher hieß der Wiener Hofkomponist W. A. Mozart, jetzt ist es Gaetano Donizetti geworden und mit einem Gehalte, der seinem innern schwerlich entspricht. Das ist in wenig Worten die Geschichte Wiens von sonst und jetzt. Scheint denn leider in jener Residenz für einige Augenblicke der Italianismus gesiegt zu haben[482], so wollen wir guten deutschen Philister, die noch auf Bach und andere etwas halten, dennoch so lange wie möglich standhalten und wenigstens in der Stube so viel gute Musik machen, als wir sie im Theater nicht zu hören bekommen. In diesem Sinne sei denn auch das Trio begrüßt, und klimme der Komponist, wie jeder, der es kann, auf schöner Kunstleiter weiter, die zu vielleicht bescheideneren aber dauerhafteren Triumphen führt, während das morsche, mit Allerhand-Kränzen behangene Gerüst italienischer Marktschreierei doch über kurz und lang einmal wieder zusammenstürzt. —

H. Marschner, Großes Trio.

Werk 111.

Es ist dies Trio das erste größere Kammermusikstück von Marschner, das wir kennen lernen. Und wie es an einem älteren Künstler immer erfreut, wenn er sich in neuen Gattungen versucht, gleichsam zum Selbstgeständnis, daß er sich selbst noch nicht am Ziele glaube, daß er noch ein warmes Streben in sich bewahre, so waren auch wir über die Erscheinung erfreut, deren genauere Bekanntschaft unser günstiges Vorurteil auch nichts weniger als abschwächte. Zwar wir sind nicht blind gegen die einzelnen Mängel auch dieses Werkes, gegen jene schwächeren Partien der Komposition namentlich in den zweiten Themas und in der sogenannten Verarbeitung, wo der Komponist zu rasch verfahren, zu schnell mit dem zuerst Gefundenen sich begnügt; dagegen tut aber die Marschner'n immer eigentümliche Frische wohl, die forteilende Bewegung des Ganzen, die sichere Hand, mit der er die einzelnen Sätze charakteristisch hinzustellen weiß. Man findet somit in dem Trio ungefähr denselben Künstler wieder, als man ihn aus seinen großen dramatischen Arbeiten kennt. Das Einzelne, das Detail, ist nicht immer das Vorzügliche; das Ganze aber ist es, die Totalwirkung, die den Mangel kunstreicher gediegener Detailarbeit wenn nicht vergessen, so doch übersehen läßt. Wenn wir unter Vorzügen der Detailarbeit jene Selbständigkeit und lebendige Fortbewegung der einzelnen Stimmen, jene bedeutungsvollere Behandlung auch der Übergangsstellen (so z. B. wenn sich der Satz aus der Moll- in die Durtonart wendet), jene feineren Bezüge zwischen dem Hauptthema und der Verarbeitung der anderen Motive meinen, wie wir es z. B. in Beethovenschen Kompositionen, die Totalwirkung keineswegs beeinträchtigend, wiederfinden, so werden uns einsichtsvolle Leser verstehen. Bei Marschner dominiert meistens die Oberstimme; zu tieferen Kombinationen zu gelangen ist es, als gönne er sich die Zeit nicht; es reißt ihn unwiderstehlich nur nach dem Ende, nach der Vollendung des Stückes hin. Ähnlich dem wirken auch seine Kompositionen; man fühlt sich fortgerissen, geblendet; große Talentzüge blitzen uns überall entgegen; bei genauerer Untersuchung stellen sich aber auch die oberflächlicher behandelten Seiten der Komposition heraus. In einem Bilde zu sprechen, er gibt uns die goldenen Früchte seines Talentes oft in irdenen Schalen. Seien wir denn vor allem dankbar gegen jene, gegen die Lichtseiten des

Trios. Wie gesagt, es bildet — bis auf das Adagio, das uns nicht zu gleicher Zeit mit den andern Sätzen entstanden zu sein scheint — ein lebendiges, wirkungsvolles Ganzes. Die Tonart ist im Anfangs- und Schlußsatz wie im Scherzo G-moll, die des Adagios das in dieser Folge befremdende As-dur. Jene Sätze haben sämtlich einen wilden, leidenschaftlichen Charakter, während das Adagio den ganz entgegengesetzten der Mildheit und Ruhe trägt. Der Umstand, daß das Adagio im letzten Satze wieder zum Vorschein kommt, könnte unsere Vermutung, daß es zu anderer, früherer oder späterer Zeit als die andern Sätze geschrieben sei, etwas schwankend machen. Doch weiß man, wie einem gewandten Komponisten solche Rückblicke oft mit leichter Mühe auch nach Abschluß eines Satzes noch gelingen. Im übrigen geschieht jener Rückblick in sehr zarter Weise und tut gerade im unruhigen Treiben des letzten Satzes wohl. Das Adagio selbst hat eine reizende, Marschner'n ganz eigentümliche Gesangweise; wir halten es für das Ursprünglichste im ganzen Trio. Das Violoncellsolo, das sie beantwortet, ergeht sich dagegen zu breit unserer Meinung nach und scheint uns auch in melodischem Bezug zu gewöhnlich, fast theatermäßig. Wo sich Marschner schon oft mit Glück bewegt, in der Sphäre des Spuk- und Märchenhaften, tut er es auch im Trio mit Wirkung, im ersten Satze weniger, im Scherzo und Finale aber mit offener Lust an seinen Gebilden; diese letzteren Sätze sind auch die humoristischsten. Einige leichte Anklänge an das Franz Schubertsche Trio in Es-dur erwähnen wir flüchtig.

Das Trio wird sich, glauben wir, verbreiten; wir sind nicht überreich an geistvollen Werken der Art, und dies letztere Prädikat gebührt dem Trio in jedem Fall. In der Ausführung bietet es keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten, namentlich ist das Klavier wirksam behandelt. —

Louis Spohr, Trio.

Werk 119.

Auch das Trio dieses verehrten Meisters ist, soviel wir wissen, seine erste derartige Komposition. Dieselbe freudige Bemerkung, die wir schon beim Eingang der Anzeige des Marschnerschen Trios aussprachen, müßten wir also bei diesem wiederholen. Und das unterscheidet eben die Meister der deutschen Schule von Italienern und Franzosen, das hat sie groß gemacht und durchgebildet, daß sie sich in allen Formen und Gattungen versuchten, während die Meister jener andern Nationen sich meistens nur in einer Gattung hervortaten. Wenn wir daher einige der beliebten Pariser Opernkomponisten hier und da z. B. „große

Künstler“ genannt finden, so möchten wir erst fragen: wo sind denn eure Sinfonien, eure Quartette, eure Psalmen usw.? wie könnt ihr euch mit deutschen Meistern vergleichen wollen? So hat auch Spohr fast in allen musikalischen Formen gearbeitet vom Oratorium bis zum Lied, von der Sinfonie bis zum Rondo für ein Instrument, und diese Vielseitigkeit ist nicht das Geringste, was ihn uns verehrungswürdig macht. Seine neue Gabe müssen wir denn als eine neue Blüte seines reichen Geistes begrüßen, die im Kranze seiner Schöpfungen sich gar wohl mitblicken lassen darf. Zwar Duft und Farbe sind dieselben, die wir schon kennen. Aber es scheint eine unerschöpfliche Gemütstiefe gerade in diesem Künstler zu liegen, daß er uns immer zu fesseln versteht, so sehr er sich auch gleichbleibt. Gewiß, Spohr könnte alles ohne seinen Namen herausgeben, man würde ihn auf den Augenblick erkennen. Von keinem Künstler der Gegenwart ist das in demselben Maße zu behaupten. Auf etwas anderes noch gründet sich aber das Interesse, das wir immer für seine Schöpfungen hegen müssen, nicht allein auf den Zauber seiner Eigentümlichkeit, sondern auf seine reiche Kunstbildung, auf die rein musikalischen Schönheiten im Gegensatz zu den charakteristischen seiner Individualität. Denn es kann uns aus einer Musik ein bedeutender Charakter entgegentreten und ihr doch viel zur Meisterhaftigkeit fehlen. Spohr gibt uns alles in meisterhafter Form und selbst Gekanntes in gewählter Gewandung. Er wird nicht müde, seinem Werke die größte Vollendung zu geben. Man sehe z. B., wie er das erste Thema des 1sten Satzes seines Trios, so oft es wiederkommt, neu harmonisiert. Ein bequemer Künstler hätte es ohne Mühe einmal wie das andere Mal gemacht. Von seinem gewissenhaften Fleiß, der sich mit dem vorrückenden Alter des Künstlers eher gesteigert als vermindert zu haben scheint, haben manche gar keine Vorstellung; es rächt sich aber auch genug an ihren Werken. Doch was bemühen wir uns, Spohrs große Künstlertugenden auseinandersetzen zu wollen, worüber die Welt schon längst einig ist. Auch das Trio ziert seinen Meister; es ist aus einem Guß von Anfang bis Ende und nur das Adagio nach unsrer Meinung etwas matter. Die andern Sätze haben die eigentümlichsten Vorzüge; der erste ist ein feines Gewebe, von sicherer Hand kunstreich ausgeführt. Das Scherzo gehört zu Spohrs vorzüglichsten, die er geschrieben; man verlangt es wieder und wieder zu hören. Der letzte Satz hat ein durch Spohr selbst etwas allgemein gewordenes Motiv, im ganzen herrscht aber ein außerordentlicher Schwung, das Violoncell-Pizzikato nicht zu vergessen und die schön

eingewebte Melodie aus dem Adagio. Welchen Charakter das Trio im übrigen atme, wir brauchen's wohl nicht auszusprechen. Spohr im ersten, Spohr im zweiten Satz und überall. Paßt auf irgendjemanden Schillers: „Doch Schöneres kenn' ich nicht, so lang ich wähle" usw., so ist es auf ihn. Mög' er noch lange unter uns wirken!

---

109. Deutsche Opern.

I.

»Adele de Foix«,

Große Oper in vier Akten von R. Blum, in Musik gesetzt von K. G. Reißiger. Vollständiger Klavierauszug.

Das Sujet behandelt eine Liebesgeschichte Franz des Ersten von Frankreich, der sich, im Grunde auf wenig königliche Weise, in Besitz von Adèle de Foix, der jungen Frau eines bejahrten Edelmanns, des Grafen Chateaubriand, zu bringen versucht. Die Handlung des Königs wird noch dadurch unschöner, daß der besagte Edelmann ihm früher einmal das Leben gerettet. Zum Schluß ersticht Chateaubriand seine untreue Frau und auch sich; der König zieht frei ab, seinem Volke Reue und Besserung angelobend. So endigt das Abenteuer wenig erbaulich, wie jemand sagte: als Scherz zu ernsthaft, als Ernst zu scherzhaft. Daß dies auf die Komposition zurückwirken mußte, war natürlich. Solche verruchte Liebeleien allenfalls zu beschönigen, verstehen nur die Franzosen. Der Deutsche ist dazu viel zu ehrlich und zu moralisch. Aber was überwindet eben ein deutscher Komponist nicht alles, hat er nur einen leidlich komponiblen Text, von dem er sich auch einige Wirkung auf das Publikum verspricht. Wir wünschen nicht, daß sich Herr Reißiger getäuscht haben möge: aber der Text wird schwerlich bei uns Anklang finden. Was die Musik betrifft, so darf jeder, der den Komponisten bereits kennt, davon im voraus viel Gutes erwarten. Als gewandter Instrumentator hat er sich längst bekanntgemacht; an der Spitze eines vorzüglichen Orchesters stehend, hatte er mehr als mancher andere Gelegenheit zur Beobachtung und Kombination. Das Element, in dem er sich zeither am liebsten bewegte, war das Lied und am glücklichsten im heiter lyrischen. Viel Gelungenes in dieser Art verdanken wir ihm. Auch als Kirchenkomponist hat sich Reißiger mit Glück gezeigt; seine derartigen Kompositionen atmen einen freundlichen frommen Sinn, der seines Eindruckes

gewiß sein kann. Weniger glücklich war er bis jetzt als dramatischer Komponist; wir finden den Grund davon im durchaus Vorwiegenden seiner lyrischen Natur, wie es auch anderwärts schon mehrfach ausgesprochen. Daß er dennoch nicht von der Oper läßt, daß er wieder mit einer sogenannten großen vortritt, wollen wir als ein Zeichen inneren Mutes begrüßen, der überall mehr zuwege bringt als träges Stehenbleiben auf einem Fleck. Adèle de Foix wurde gegeben, mit Beifall, auch nicht ohne einzelnen Widerspruch. Wir sind so arm an einer deutschen Oper; man sollte nicht gleich über alle, die nicht auf das erstemal wie etwa der »Freischütz« wirken, so boshaft herfallen oder sie gar ignorieren. Verschweigen wir aber auch deshalb den Tadel nicht.

Die deutschen Komponisten scheitern meistens an der Absicht, dem Publikum gefallen zu wollen. Gebe aber nur einmal einer etwas Eigenes, Einfaches, Tiefinnerliches ganz aus sich heraus, und er soll sehen, ob er nicht mehr erlangt. Wer dem Publikum immer mit ausgebreiteten Armen entgegenkommt, den gewöhnt es sich endlich über die Achsel anzusehen. Beethoven ging mit gesenktem Kopf und untergeschlagenen Armen einher, da wich der Plebs scheu auseinander, und nach und nach wurde ihm auch seine ungewöhnliche Sprache vertrauter.

An obiger Klippe, fürchten wir, ist auch Reißiger teilweise gescheitert. Der ungeheure Sukzeß des »Freischütz«, scheint es, hat die deutschen Komponisten zu Anforderungen an Beifallsbezeugungen verleitet, die nun einmal nicht durch Absicht herausgefordert werden können. Muß denn alles gleich Furore machen sollen? Gehören denn zu allem Posaunen und Pickelflöten? Sie schimpfen auf die italienischen Komponisten und scheuen sich doch nicht, oft mit denselben Mitteln zu wirken; man kennt den Unsinn und begeht ihn doch. Wo soll denn da die Achtung des Publikums herkommen, das auch seine Meriten hat und oft heller sieht, als man glauben sollte! Noch einmal: gebt nur einmal eine recht originelle, einfach tiefe, deutsche Oper, schreibt, als gäb' es kein Publikum, aber zeigt den echten Künstler, die echte Bildung, und wir wollen sehen, ob ihr euch dabei nicht besser steht.[1] Vielmal ist das schon gesagt worden, aber nie war es nötiger als jetzt, wo der Glaube des Publikums an deutsche Opernkomponisten immer tiefer und tiefer zu sinken anfängt. Schon sehen wir italienische Truppen sich mehrerer deutschen Bühnen bemächtigen, französische könnten leicht nachfolgen. Also acht gegeben, daß man euch nicht euren eignen Boden unter den Füßen wegzieht!

Gewiß, wir finden z. B. in Reißigers neuester Oper Stücke, die in neu-italienischen oder französischen wie echte Edelsteine unter böhmischen sich ausnehmen würden. Aber mit einzelnen Nummern ist noch nichts getan; wir wollen Stil im ganzen, eine durchgehends edle Auffassung, ein immer frisch schlagendes Künstlerherz. Daß uns solchen Genuß die Reißigersche Oper durchgängig bietet, können wir leider nicht behaupten. Gibt er uns viel Würdiges, so huldigt er auch dem Tagesgeschmack; wir vermissen eben im allgemeinen Charakter und Einheit des Stils. Bemerkenswert ist auch, wie Reißiger, der z. B. in vielen seiner Lieder ein eigentümliches Talent gezeigt, in seinen dramatischen Arbeiten weit weniger originell dasteht, ja so starke Anklänge an bekannte deutsche und italienische Meister bringt, daß es auch der Laie merken muß. So finden sich bedeutende Reminiszenzen aus Weber, Spohr, auch Marschner, häufig auch aus Rossini und Bellini, die einzeln aufzuzeichnen zuviel Raum wegnehmen würde, die aber gewiß niemandem entgehen können. Einen andern Vorwurf könnten wir noch erheben gegen die unseres Bedünkens durchweg zu massenhafte Instrumentation. Wo soll der Komponist die Mittel zur Steigerung herbekommen, wenn er an minder bedeutende Stellen schon alle Kräfte verschwendet, die ihm dann am rechten Orte fehlen? Andrerseits ist freilich Reißigers große Virtuosität der Instrumentation sehr auszuzeichnen, und wir müssen sie wohlklingend und glänzend nennen, wo er die Orchestermassen nicht zu sehr aufeinander häuft. Abgesehen aber von diesem zweifachen Vorwurf öfterer Reminiszenzen und öfter überladener Instrumentierung finden wir in der Oper so viele Vorzüge, zu denen wir uns jetzt mit Vergnügen wenden.

Es herrscht in der Oper ein ausgezeichneter musikalischer Fluß, wie er eben nur dem Künstler vom Fach eigen ist. Sehr anzuerkennen ist auch die Reinheit der Harmonie; wenige grelle Akkordenfolgen in einigen leidenschaftlichen Momenten ausgenommen. Sodann müssen wir im ganzen Wahrheit des Ausdrucks in Übereinstimmung der Worte zur Musik zugestehen*, von der wir in der neu-italienischen Opernmusik

---

* Zwei Stellen nur nicht richtiger Auffassung wollen wir hier anführen, in der Arie des Grafen S. 83 bei den Worten: „Da erfaßte meine Seele, die bewegt war, bang und wild, dein geliebtes Bild“, wo der Komponist nur das bang und wild in der Musik schildert, den Nachsatz aber übersah; dann S. 96, wo beim Eintreten des Königs Adele sagt: „nun bin ich frei, der König rettet mich“, die der Komponist con tutta la forza singen läßt, während sie unserer Meinung nach ganz leise für sich gesprochen werden müßten.

kaum die Spur antreffen. Endlich durchzieht die ganze Oper ein natürlich freundlicher Sinn, der wohltut auf der Bühne, die uns so sehr an Mord und Totschlag gewöhnt. Vornehme Kunsttuerei, namentlich kontrapunktische, will sich nirgends geltend machen; sie wär' auch am übeln Ort angebracht. Musikalisch am charakteristischsten gehalten finden wir, außer dem König und Adèle de Foix, den Grafen Chateaubriand, wenn auch das Interesse für ihn allein dem Mitleid eines hintergangenen Ehemannes gilt, der überdies schon über die Jugendjahre hinaus. Bonnivet, der Teufel im Stück, zeigt sich vielleicht zu sanft, nicht teuflisch genug. Dem Pagen fehlt es etwas an Grazie, dem Narren nicht minder an schlagender Komik. Der letztere wird von dem bekannten Marschnerschen im »Templer« bei weitem überholt.

Die Chöre greifen oft wirksam ein; Popularität dürfen wir indessen keinem versprechen.

Besonders auszuzeichnen ist die Ballettmusik; hier zeigt sich Reißigers ganzes liebenswürdiges Talent. Namentlich hebt sich Lipinskis Solo mit dem später dazukommenden Hoboetriller hervor.

Die Deklamation finden wir im ganzen lobenswert und richtig; einige Verstöße wären mit leichter Mühe abzuändern. Einen Hauptmoment finden wir zu leicht behandelt, den im letzten Akt, wo Chateaubriand zum König sagt: „Die Schuld, sie ist dein". Hier, wo die Scheidewand zwischen Fürst und Untertan zum erstenmal und auf ewig fällt, wo der Gemißhandelte die Größe des Unglücks dem Verführer recht ordentlich vor Augen stellen will, hier wirkt der rezitativische Vortrag zuwenig. Der Komponist hat sich diesen bedeutenden Moment entgehen lassen.

Der, beiläufig gesagt, sehr sorgfältige Klavierauszug zeigt einige Abweichungen von der Aufführung in Dresden; namentlich ist, was in jenem 3ter und 4ter Akt ist, in einen einzigen, und gewiß zum Vorteil der Wirkung, zusammengezogen worden.

Höchst undankbar finden wir den Schluß; das Ganze stiebt so unglücklich auseinander, daß der Zuhörer nur mitleidsvoll den Kopf schütteln kann wie über eine Begebenheit, die freilich nicht anders enden konnte.

Wir scheiden von ihm, nicht ohne Tadel des einzelnen Mißlungenen, mit aller Achtung aber vor dem Fleiß, dem Talent und den Kenntnissen, die der Komponist wiederum gezeigt, und in der Hoffnung, daß er sie bald wieder auf gleichem Terrain betätigen möge.

II.

Heinrich Esser, »Thomas Riquiqui« oder »Die politische Heirat«.

Komische Oper in drei Akten. — Werk 10.

Nach den Berichten, die wir über diese Oper vor und nach ihrer Aufführung gelesen, mußten wir etwas ganz Vorzügliches von ihr erwarten. In einem hieß es u. a.: Manche sähen in dem jungen Komponisten einen zweiten Adam, andere einen Boieldieu, Exaltiertere sogar einen neuen Mozart und Beethoven entstehen. Zwischen Adam und Beethoven liegt freilich viel in der Mitte, und ist der Komponist klar mit sich, so wird er selbst zugestehen, daß er einen Vergleich mit ersterem allerdings eher aushalten würde als mit dem letzteren. Doch dürfen wir den Komponisten nicht entgelten lassen, was persönliche Teilnahme vielleicht an ihm überschätzt; sein Werk hat einen zu bestimmten Eindruck auf uns gemacht, als daß uns dies, wie die entgegengesetzte kalte Aufnahme, die die Oper in Mannheim erfahren, in unserem Urteile beirren könnte. Doch ehe wir über die Musik sprechen, erst einiges noch über den Text. Da müssen wir denn vor allem bekennen, daß wir nur wenig Komisches an ihm finden. Wenn Riquiqui, die Hauptperson der Oper, ein gutmütiger Schuhmacher, um die Tochter seiner Wohltäterin aus den Händen wütender Sansculotten zu befreien, mit dieser eine Scheinheirat eingeht, sie aber nach Beendigung der (französischen) Revolution frei und ihrem früheren Verlobten zurückgibt, so ist das brav und edelherzig, aber gewiß nicht komisch, und um jene Scheinheirat dreht sich doch das ganze Stück, das uns in vielen Beziehungen eher wie ein in eine niedere Sphäre gezogener »Wasserträger« vorkommt, den doch gewiß niemand zu den komischen Opern zählen wird. Die einzige lustige Figur ist die des Barnabé; aber sie ist viel zu unbedeutend, um das Beiwort „komisch“ für das Ganze zu rechtfertigen. So wünschten wir denn vor allem aus dem Titel jenen Beisatz heraus, weil sonst jedermann etwas anderes erwartet, als er empfängt. Übrigens ist der Text geschickt behandelt, namentlich auch der Dialog gewandt und lebendig geschrieben, wie denn die Prosa dem Verfasser geläufiger scheint als der Vers.

Vom Charakter der Musik einen Begriff zu geben, so können wir sie im allgemeinen als gesund und natürlich bezeichnen. Offenbar schwebt Mozart dem jungen Tonsetzer als Ideal der Muse vor; in der Leichtigkeit und Anmut der Formen verrät es sich namentlich, daß jener Meister in Blut und Leben des jüngern Künstlers übergegangen. Aber auch der

französischen Schule scheint er nicht unvertraut, und wir bemerken dies gern, wo er an Boieldieu, weniger gern, wo er an Adam erinnert. So könnte speziell das Motiv, das die Grundidee der Oper trägt: „Arbeit, Frohsinn, leichtes Blut sind des Daseins höchstes Gut" vom Komponisten des »Postillons« sein — wir gestehen, es etwas trivial gefunden zu haben. Es haben also jene verschieden lautenden Berichte alle in etwas recht, wenn sie von einem Einfluß Mozarts, Boieldieus und Adams auf die Bildung des Komponisten sprechen; Beethovensches nur vermochten wir nirgends zu entdecken, aber ebensowenig italienische Gemeinplätze, was wir mit Vergnügen hinzusetzen.

Für die ausgezeichnetsten Stücke der Oper halten wir die Ensembles, und wenn es wahr ist, daß sich gerade darin der Beruf des dramatischen Komponisten zeigt, so müssen wir diesen Hrn. E. zusprechen. In der Partitur, auf der Szene nimmt sich gewiß manches noch vorteilhafter aus, aber auch der Klavierauszug läßt das entschiedene Talent des Komponisten in diesem Bezug ahnen. Dies ist nicht der schwerfällige Versuch des Schülers, sondern die spielende Hand natürlichen Geschickes.

Was das melodische Element der Oper betrifft, so hält es sich in der Mitte zwischen französischem und deutschem Charakter. Zur Offenbarung tieferer Melodienkraft bot die Oper keine Gelegenheit. Gut sangbar ist fast das meiste, nur der Tenor (Riquiqui) hält sich oft in den höchsten Lagen auf. Die Chöre sind durchgängig sehr leicht, in Betracht, daß wir Sansculotten aus der ersten Zeit der französischen Revolution vor uns haben, fast etwas zahm zu nennen.

Vor allem aber ist die Korrektheit und Sauberkeit des Satzes zu rühmen, wie sich das durch die ganze Oper hindurch zeigt. Daß sie auch vortrefflich — klar, einfach und natürlich instrumentiert sein mag, läßt sich, ohne sie vom Orchester gehört zu haben, beinahe mit Bestimmtheit voraussagen.

Wir haben somit in jedem Falle eine freundliche Oper mehr, und es verdienen auch die Verleger Erwähnung, die das Werk eines jungen vaterländischen Talentes im stattlichsten Gewande der Öffentlichkeit übergaben. Gedenken wir der großen Jugend des Komponisten (er soll kaum 24 Jahre zählen), so dürfen wir auf seine Zukunft erfreuliche Hoffnungen setzen. Es wird auch Zeit, daß die deutschen Komponisten den Vorwurf strafen, der ihnen seit lange gemacht wird, Italienern und Franzosen das Feld nicht auf das tapferste überlassen zu haben. Da gäb' es ein Wort zu reden, auch an die deutschen Dichter!

---

110. »Johann Huß«,

Oratorium von Prof. Dr. A. Zeune; komponiert von Dr. K. Loewe.

Werk 82.

Wir freuen uns der Tätigkeit des geistvollen Mannes, von der uns obiges Werk wieder Zeugnis gibt. Sein neues Oratorium reiht sich in seiner Tendenz den früheren derartigen Kompositionen Loewes an; es ist, schon vom Dichter, nicht für die Kirche gedacht und hält sich, für den Konzertsaal passend oder auch bei musikfestlicher Gelegenheit wohl anzubringen, zwischen Oper und Oratorium. Wir haben noch kein gutes Wort für diese Mittelgattung; bei geistlicher Oper denkt man an etwas anderes, und dramatisches Oratorium trifft den Sinn auch nicht. Von mancher Seite ist sogar gegen die ganze Kunstgattung angestritten worden. Sollen der Musik aber Charaktere, eben wie Huß, Gutenberg, wie Luther, Winkelried und andere Glaubens- und Freiheitshelden, gänzlich entzogen bleiben, weil sie weder ganz für die Oper, noch ganz für die Kirche passen? Mir scheint, Loewe hat ein Verdienst um die Gattung, die wenn auch noch kein Epochenwerk geliefert hat, doch auch noch nicht zu Ende gedacht ist. Das rein biblische Oratorium kann darunter nicht im geringsten leiden und wird auch immer seine Komponisten finden. Aber wir wollen uns freuen, daß die Geschichte noch allerhand große Gestalten aufzuweisen hat, die sich die Musik nur anzueignen braucht, um nach einer neuen Seite hin zu wirken und sich auszusprechen. Von diesem Gedanken scheint auch Loewe auf das innigste durchdrungen zu sein, da er nicht abläßt, den früher betretenen Weg zu verfolgen. Und hat er darauf noch keine glänzenden Triumphe errungen, so schrecke ihn das nicht ab; es braucht nicht alles in der Welt gleich Furore zu machen und darf doch eines ehrenden Andenkens in der Kunstgeschichte gewiß sein. Das Verdienst, einen neuen Weg mit angebahnt zu haben, muß Loewe zugesprochen werden.

Hätte er's doch in der ersten Blüte seiner Manneskraft getan oder in der Zeit, der wir seine frischen kräftigen Balladen verdanken! Aber freilich, der Bildungsgang eines Künstlers läßt sich wohl hinterher erklären, vorher aber schwer lenken und vorausbestimmen. Zu stark wirken auch Leben und Verhältnisse oft ein. Aus dem Opernkomponisten Händel wird ein Oratorienkomponist; Haydn, der Instrumentalist, gibt uns im Greisenalter seine »Schöpfung«, Mozart mitten in seinen Operntriumphen

sein »Requiem«. Mögen solche Erscheinungen auch im tieferen inneren Wesen der Künstler begründet sein, — Leben, Umgebung, Verhältnisse bringen sie oft erst zur Reife.

Loewe, um mich eines Bildes zu bedienen, ist frühzeitig auf ein einsames Eiland geworfen worden. Was draußen in der Welt vorgeht, kommt nur erzählungsweise zu seiner Kunde, wie umgekehrt die Welt nur selten von ihm hört. Zwar Loewe ist der König dieses Eilandes und baut es an und verschönert es, denn die Natur hat ihn mit dichterischen Kräften ausgerüstet. Größeren Einfluß aber auf den Gang der Weltbegebenheiten ausüben kann er nicht und will es vielleicht auch nicht.

So gehört denn Loewe beinahe zu den Verschollenen schon, trotz seiner regen fortgesetzten Produktivität. Man singt wohl seine alten Balladen noch, und sein „Was ziehet und klinget die Straße herauf" ertönt noch aus der Kehle manches alten Burschen; aber seine späteren größeren Arbeiten sind kaum dem Namen nach bekannt geworden. Ungerechterweise, aber auch natürlicherweise. Und hier muß ich etwas aussprechen, was ich nur ungern tue, und möchte es mit dem Goetheschen Wort einleiten: „Wer sich der Einsamkeit ergibt, ach, der ist bald allein." Zu lang anhaltende Abgeschiedenheit von der Welt schadet dem Künstler zuletzt; er fängt da oft an, sich in gewisse Formen und Manieren einzugewöhnen, bis er sich plötzlich bis zum Sonderling, zum Träumer festgefahren. So weit mag er sich noch ganz wohl befinden. Aber donnert ihm nun einmal eine öffentliche Stimme ein „Hab' acht, Freund" entgegen, so verfällt er in Grübeln, in Zweifeln an sich, und der Pedanterie gesellt sich gar noch der Unmut, die Hypochondrie zu, dieser schädlichste Feind des Schaffens.

Wir sind weit entfernt, obiges in seinem ganzen Umfange auf Loewe anzuwenden; aber es ist Gefahr für ihn da. Wie sein »Huß« unzweifelhaft eine Menge Stellen aufzuweisen hat, die den noch frischen elastischen Geist ihres Schöpfers bezeugen, so doch andre wieder, an denen wir die schädlichen Einflüsse einer isolierten oder sich selbst isolierenden Stellung wahrnehmen zu können glauben. Es gibt eine Pedanterie der Einfachheit, die sich zur künstlerischen echten Naivität verhält wie Manier zur Originalität. Dem Laien sagt jene gar oft auch zu; der Künstler aber will auch immer musikalisch interessiert sein, und diesen letzteren Ansprüchen genügt der »Huß« eben nicht immer. Vielleicht empfindet das der Komponist selbst manchmal, denn er verfällt stellenweise in das andre

Extrem und gibt z. B. im 3ten Teile seines Werkes auf einmal eine höchst künstliche kanonische Messe. Aber daß er zwischen allzu großer Einfachheit und Künstlichkeit die Mittellinie treffe, den eigentlichen Kunststil, dies wünschten wir, daß es ihm gelänge. Freilich, das letzte das schwierigste und, großes Talent vorausgesetzt, das Ergebnis vieler Studien, Erfahrungen an sich und anderen. Möchte unserm Tondichter sein Genius hold sein und ihn diesen Weg geleiten; aber auch je[redacted]wird es nicht allein vermögen, sondern unausgesetzter Fleiß, strenges Überwachen der Kräfte, eiserner Wille bis in die ältesten Jahre hinauf.

Wir gehen zur Begründung einzelner oben ausgesprochener Ansichten etwas näher auf das Oratorium ein und müssen zuerst dem Dichter, gewiß auch im Sinne des Komponisten, einen Dank spenden für seinen Text. Es ist einer, der auch ohne Musik sich des Lesens lohnte, seines Gedankengehaltes, der edlen echt deutschen Sprache, der natürlichen Anordnung des Ganzen halber. Wer an einzelnem mäkelt, an einzelnen Worten Anstoß findet, der mag sich seine Texte bei den Göttern holen. Wir würden die Komponisten glücklich schätzen, die immer solche Texte zu komponieren hätten.

Die Geschichte der Handlung können wir als bekannt voraussetzen; Charakter und Haltung der Nebenpersonen wird aus dem Folgenden ersichtlich werden.

Das Oratorium beginnt mit einer Einleitung, die, musikalisch nicht außergewöhnlich interessant, doch den Prolog passend einleitet. Ein Prolog folgt, der Zeit und Bedeutung der Handlung in kurzen Worten feststellt. Der Komponist läßt diesen zwar einfach, doch originell vom Chor allein vortragen. Im Nachspiel zu diesem Chor treffen wir schon auf eine Stelle, wie sich ähnliche im ganzen Oratorium und zu oft wiederholen; es sind sogenannte Sequenzen. Wir sprechen uns gleich hier darüber und dagegen aus, weil sie im Verlauf einzeln anzuführen zu vielen Platz rauben würde. Durch den folgenden kleinen Satz in A-dur wird einem späteren Chor vorgegriffen. Wie er schon hier erscheint, hat er keinen rechten Sinn, auch keine Wirkung.

Nr. 1 ist ein Chor der Schüler und Studenten von Prag, die sich ihrer Studien freuen. Die Nummer ist leicht und charakteristisch, in der Form aber fast dilettantisch einfach. Es fehlt ihm, um künstlerisch zu heißen, Detail und feinere Gestaltung, auch eine Härte findet sich:



In Nr. 2 tritt Hieronymus, ein Freund des Huß, auf und meldet, daß letzterer vor das Kostnitzer Konzilium geladen ist. Daß Loewe das Rezitativ ausgezeichnet behandelt, ist aus seinen früheren Arbeiten bekannt. Dies Lob gilt für alle Rezitative des Oratoriums.

Der darauf folgende Chor: „Huß, zieh' nicht fort" hat ein lebendiges Thema. Die Behandlung des Ganzen dünkt uns aber oberflächlich.

Nr. 3. Huß tritt auf und gibt Erklärungen. Hieronymus warnt ihn:

Zu stark, o Huß, hast du die Klerisei,
Ob ihrer Üppigkeit und Tyrannei,
Ob schnöden Ablaßkrames angeklagt,
Sie wird dir's nimmermehr vergeben usw.

Die Arie (Baß) ist ausgezeichnet; nur gegen Stellen wie:



möchten wir uns stemmen; sie erinnern zu sehr an die Graunsche Zopfzeit. Den Schluß führen wir noch an, da dies Steigen der Stimme in die Tiefe zum Schluß der Nummern eine Lieblingsmanier des Komponisten scheint*, die wir wenigstens nicht zu oft anzutreffen wünschten.

Nr. 4 bringt den schönen Choral: „Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit." Es ist fein und sozusagen aus dem Leben gegriffen, daß Huß

* Wir finden sie zum Schluß von Nr. 9, Nr. 12, Nr. 17 wieder.

die erste Periode allein anstimmt. In solchen kleinen Zügen spiegelt sich das echte Talent.

In Nr. 5 treten nach einer rezitativischen Einleitung Wenzel, Sofia und Huß zu einem Terzett zusammen. Die beiden ersten sind das böhmische Königspaar. Huß greift das Papstistentum an. Im Terzett vereinigen sie sich zum Preis des Glaubens, der Liebe, der Hoffnung. Die Form des Gedichts bot dem Musiker hier Gelegenheit zu einer kunstreichen Verwebung der Singstimmen, die er sich indes entgehen ließ. Der Rückgang von As nach Es auf S. 36 scheint uns sogar nicht ganz meisterhaft. Im übrigen enthält die Nummer viel Inniges. Für Theoretiker vom echten Schrot und Korn stehe auch diese Stelle da:



Nach unserm Urteil ist das die ärgste Sünde nicht, nur Pedanterie und Geistesfaulheit in Sachen der Kunst ist es, wie sie gerade unter den Generalbassisten am meisten angetroffen wird.

Der 2te Teil beginnt mit einem Zigeunerchor, von dem wir mehr erwartet hätten. Wohlklang und Anmut sollten niemals fehlen, auch wenn Zigeuner singen. Dies wußte Weber in der »Preziosa« besser zu machen.

Dagegen muß Nr. 7, wo sich zwischen den Stimmen der Zigeuner aus der Ferne der Chor der Hussiten vernehmen läßt, von bedeutender Wirkung sein.

Im Zigeunerchor Nr. 8 tritt der frühere zigeunerartige Charakter zurück; er dünkt uns, fast nur auf Tonika und Dominante basiert, doch gar zu simpel. Wenn wir oben von Stellen sprachen, an denen wir des Komponisten isolierte Stellung wahrzunehmen glaubten, so meinten wir damit Chöre wie diese Nummer.

In Nr. 9 erkundigen sich die Hussiten nach dem Wege nach Kostnitz. Eine Zigeunerin warnt vor der Reise in einer Arie, die uns nur wenig zusagt und melodisch wie formell mißraten scheint. So wenigstens

nach dem Klavierauszug. Vielleicht wird sie durch das Orchester gehoben.

Nr. 10. Huß zeigt keine Furcht; er hat ja auch freies Geleit vom Kaiser Sigismund versprochen bekommen. Der Chor spottet: „Freies Geleit?" und später „Sigemund Lügemund"; beide Ausbrüche des Chors sind sehr kurz; im 2ten dünkt uns der Eintritt der Bässe auf der Dominante nicht meisterhaft.

Nr. 11. Huß verabschiedet die Freunde, die ihn begleiten, in ausdrucksvoller Musik.

Nr. 13 ist fast eine wörtliche Wiederholung des Chores von Nr. 6. Die Zigeuner ziehen fort. Das ins d einmal verschwebende e zum Schluß (S. 64) ist ein abgelauschter Naturlaut. Solche Noten fallen nur einem poetischen Kopfe ein.

In Nr. 14 begegnen wir zunächst der Aufschrift: „Liebliches Wiesental", als dem Ort der Handlung. Es liegt darin etwas Sonderbares, da das Oratorium doch sicher nicht zur Aufführung auf der Bühne bestimmt ist. Der Phantasie des Hörers durch solche Andeutungen zu Hilfe zu kommen, scheint aber gar wohl zulässig. Die Musik schildert den Ort im freundlichen A-dur noch schärfer. Huß, in ein Hirtental gekommen, bittet die Hirten um einen Trunk Milch. Chlum warnt vor Vergiftung. Dies geschieht in der Musik sehr charakteristisch im Zwiegesang zwischen Huß und Chlum (S. 67). Die späteren Worte des Hirten:

Auch euch, o Herr, verleih' Gott Heil und Glück!
Ihr mögt wohl wandeln jetzt auf schweren Wegen —

obwohl vom Komponisten ausdrucksvoll rezitiert, wünschten wir etwa von Beethoven komponiert gesehen zu haben. Hier konnte eine tiefe Rührung erreicht werden.

Die folgende Nummer beginnt mit den Psalmworten: „Der Herr ist mein Hirte" und atmet den rechten Charakter, doch hängt das Ganze zu lange in A-dur fest. Der Chor bringt dann mehr Bewegung in das Stück. Wie der erste, so schließt auch der zweite Teil ganz leise.

Im 3ten werden wir nach Kostnitz versetzt. Barbara, Kaiser Sigismunds Frau, bittet diesen um Gnade für Huß. Jener sträubt sich. Man hört das Geläute, in der Musik in der bekannten Quintenweise wiedergegeben. Die folgende Arie der Barbara: „Augen sind der Seele treuer

Spiegel“ ist innig gesungen, wenn auch nicht neu. Viel bedeutender als Musikstück und von leidenschaftlicher Färbung scheint uns das nächste Duett.

Es folgt jetzt unter der Aufschrift »Missa canonica« jener künstliche Musiksatz, von dem wir oben sprachen, daß er sich im Gegensatz zu der im ganzen Oratorium vorwaltenden Simplizität wie ein Extrem ausnähme. Wie dem sei, solche Sätze gereichen jedem Musiker zur Ehre. Die Form ist die des doppelten Kanons in der Unterquinte. Aus der Bachschen Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis erinnern wir uns eines ähnlichen, freilich noch kunstvolleren, über die Worte „Kreuzige“.

Nr. 20 enthält die Anklageszene. Hußens folgende Arie scheint uns eine der bedeutendsten des Werkes. Ergebung in den Willen des Himmels und Trotz gegen seine Verfolger sind die Grundzüge dieses warmen, energischen Musikstückes. Noch einmal singt er seinen Choral, den er schon im ersten Teil angestimmt, dem ein etwas matterer Chor und dann die Szene mit dem Bauern folgt, der noch ein besonderes Scheit zum Holzstoß herbeigetragen bringt. Hier folgt das weltberühmte, mit Geist komponierte „O sancta simplicitas“ Hußens.

Den folgenden, den Schlußchor, wünschten wir in vollständiger Besetzung gehört zu haben; er muß von ergreifender Wirkung sein, namentlich wie Hüß zwischen dem Chor der Flammengeister das „Miserere mei Domine“ aufschreit und mit immer schwächerer Stimme und den Worten „non confundar in aeternum“ beschließt. Es scheint, daß der Komponist gerade an dieser Nummer mit Begeisterung gearbeitet, und wir möchten sie für die würdige Krone des Ganzen erklären.

So haben wir nach besten Kräften versucht, dem Werke die Würdigung zu geben, wie sie eben nach einem Klavierauszug zu geben möglich ist. Über die Befähigung des Komponisten hat die Welt längst entschieden; aber der Wege gibt es vielerlei. Loewe hat sich einen schwierigen gewählt. Er ermatte nicht — und wenn auch, das Verdienst muß ihm bleiben, in den ersten Reihen zur Erreichung eines neuen Zieles gekämpft zu haben. Mit diesem Bekenntnis, das wir schon an die Spitze des Aufsatzes stellten, beschließen wir ihn und mit den besten Wünschen für des Künstlers ferneres Wirken.

111. Pianofortemusik.

Seit längerer Zeit ist über keine Pianofortekomposition in der Zeitschrift berichtet worden; es gab eben trotz der Massen, die täglich für dieses Instrument geschrieben werden, nicht viel Neues zu bemerken. Die Meister der vorletzten Epoche sind teils verschieden, teils schweigen sie ganz; die der letzten Epoche verharren entweder in ihren Richtungen, über die schon zum öfteren in diesen Blättern geschrieben worden, oder sind gar zurückgegangen. Daneben wuchert jenes Unkraut fort, wie es zu allen Zeiten gewuchert hat; doch hat das Dreiblatt Czerny, Herz und Hünten bedeutend in der Gunst des Publikums verloren. Es wird ebensowenig auszurotten sein wie eine gewisse Leihbibliothek-Literatur; in einem Kunstblatte verdient sie nur die flüchtige Andeutung ihrer Existenz. Ein neues wahrhaftes Künstlertalent, das dem Klavier seine Kräfte widmete, ist noch nicht erschienen; einzelne erfreuliche oder doch hoffnungsvolle Erscheinungen berühren wir später.

Von den namhaften Klavierkomponisten der vorletzten Epoche schaffen, außer Cramer, der einer noch früheren zufällt, in der letzten Zeit aber wieder mit einigen neuen Kompositionen hervorgetreten ist*, nur noch Moscheles und Kalkbrenner. Ersterer hat in seiner »Romanesca«** eine Persiflage jener Pseudoromantik geliefert, die ihren eigentlichen Sitz in der großen Pariser Oper haben mag, von da auch in die Klaviermusik sich eingeschlichen, sogar über den Rhein bis zu uns vorgedrungen, — eine köstliche Persiflage, deren Sinn wohl hier und da nicht einmal verstanden wurde, so daß einige gar den Verfasser unter die Verrückten schieben mochten, die er gerade schildern wollte. Die Sache ist lustig genug und wert, daß man sie kennen lerne. Ein anderes, aber ernsthaft gemeintes Stück desselben Komponisten ist eine Serenade***, die uns wiederum zeigt, wie dem Verfasser die Bewegung der letzten Klavierspielerepoche nicht fremd geblieben ist, ohne daß wir sie gerade seinen glücklichen Leistungen beirechnen möchten.

Herrn Kalkbrenners Namen findet man nur noch auf einzelnen Phantasien über Themas aus gerade in Paris beliebten Opern, über deren Zuschnitt und Zweck nicht viel zu sagen ist.

---

* Seine bedeutendste — vierhändige Etüden — konnten wir noch nicht zu Gesicht bekommen.

** Werk 104. *** Werk 103.

Ein Kuriosum eines sehr bejahrten Tonsetzers liegt uns noch vor in Bravourvariationen von F. D. Weber*, dem Direktor des Prager Konservatoriums. Wir nehmen das Stück als eine liebenswürdige Laune des alten Mannes. Wenn aber einzelne deutsche Rezensenten über das Werk in Ekstase gerieten und ausschrien, dies wäre der wahre klassische Bravourstil, so kann man darüber nur lächeln. Es ist ein Gelegenheitsstück wie hundert seinesgleichen und von wahrer Musik darin keine Rede; ja, wir finden nicht einmal das Thema sehr ausgezeichnet und namentlich die Harmonie vom drittletzten zum vorletzten Takt unmusikalisch. Daß das Ganze in seiner ursprünglichen Gestalt, wie wir in einer Anmerkung lesen, mit Orchesterbegleitung und Ritornells sich ungleich bedeutender ausnehme, ist kein Zweifel.

Dies wären die namhaftesten der älteren Tonsetzer, die uns zuletzt Klavierkompositionen gegeben, und die Auswahl freilich keine große.

Von den Komponisten der letzten Epoche vermissen wir seit Jahresfrist leider Mendelssohn unter den für das Klavier tätigen. Seine zuletzt erschienenen Werke waren das 4te Heft der »Lieder ohne Worte« und ein Variationenzyklus in dem Beethovenalbum, die beide schon in der Zeitschrift erwähnt wurden. Leider feiert auch W. Taubert in Berlin, dessen fruchtbarer Anfang eine reichere Folge erwarten ließ. Hoffen wir, daß sie, wie manche andere, mit ihren Gaben nur zurückhalten.

Vielem Geistvollen begegnen wir wieder in einigen Kompositionen Chopins: sie sind ein Konzertallegro (Werk 46), eine Ballade (Werk 47), 2 Notturnos (Werk 48) und eine Phantasie (Werk 49) und, wie alle von seiner Hand, im ersten Augenblick als Chopinsche Kompositionen zu erkennen. Das Konzertallegro hat ganz die Form eines ersten Konzertsatzes und ist wohl ursprünglich mit Orchesterbegleitung geschrieben. Wir vermissen in dem Stück einen schönen Mittelgesang, das sonst reich an neuem und glänzendem Passagenwerk ist; wie es dasteht, schweift es zu unruhig vorüber; man fühlt das Bedürfnis nach einem nachfolgenden langsamen Satz, einem Adagio, wie denn die ganze Anlage auf ein vollständiges Konzert in drei Sätzen schließen läßt. Das Klavier zur höchsten Selbständigkeit zu erheben und des Orchesters unbedürftig zu machen ist eine Lieblingsidee der jüngsten Klavierkomponisten und scheint auch Chopin zur Herausgabe seines Allegro in der jetzigen Gestalt ver-

* Prag, bei J. Hofmann.

mocht zu haben; an diesem neuen Versuche sehen wir indes von neuem ihre Schwierigkeit, ohne deshalb vom wiederholten Angreifen der Sache abzuraten. — Bei weitem höher als das Allegro stellen wir die Ballade, Chopins dritte, die sich von seinen früheren in Form und Charakter merklich unterscheidet und, wie jene, seinen eigensten Schöpfungen beizuzählen ist. Der feine geistreiche Pole, der sich in den vornehmsten Kreisen der französischen Hauptstadt zu bewegen gewohnt ist, möchte in ihr vorzugsweise zu erkennen sein; ihr poetischer Duft läßt sich weiter nicht zergliedern. — Die Notturnos reihen sich in ihrem melancholischen Charakter, ihrer graziösen Haltung Chopins früheren an. Vorzüglich mag das zweite zu mancher Herzen sprechen. — In der Phantasie begegnen wir dem kühnen, stürmenden Tondichter wieder, wie wir ihn schon öfter kennen gelernt; sie ist voll genialer einzelner Züge, wenn auch das Ganze sich einer schönen Form nicht hat unterwerfen wollen. Welche Bilder Chopin vorgeschwebt haben mögen, als er sie schrieb, kann man nur ahnen; freudige sind es nicht. —

W. Sterndale-Bennett hat seit seinen reizenden, schon vor Jahr und Tag in der Zeitschrift besprochenen »Diversions« nur eine einzige Klavierkomposition veröffentlichen lassen: »Suite de Pièces«*, sie reicht aber hin, die Achtung vor seinem schönen Talente zu erneuen. Sechs Stücke sind es ziemlich gleichen Charakters, die das Heft enthält, die sämtlich Zeugnis von der echten, alles wie nur im Scherz und Spiel vollbringenden Schöpferkraft ihres Verfassers geben. Nicht das Tiefsinnige, Großartige ist es, was uns hier Gedanken weckt und imponiert, sondern das Feine, Spielende, oft Elfenähnliche, das seine kleinen aber tiefen Spuren in unserm Herzen zurückläßt. Einen großen Genius wird daher Bennett niemand nennen wollen, aber von einer Genie hat er viel. In diesen Tagen, wo so viele unerquickliche Musik sich breitmacht, das Äußere, das Mechanische bis zum Unmaß und Unverstand hinaufgetrieben wird, wollen wir uns aber doppelt erfreuen an jener natürlichen Grazie, jener stillen Innerlichkeit, wie sie Bennetts Kompositionen innewohnt. Wir zweifeln auch nicht, daß diese Art Musik, wie die ihr verwandten höheren und niederen Richtungen sich immer mehr Bahn brechen müssen, und daß, wie verschieden auch die Urteile über einzelne ihrer Vertreter ausfallen mögen, die Geschichte der Kunst der Periode, die das Kunstreiche und Seelenvolle wieder zu verbinden strebt, ihren hohen Platz über das,

* Werk 24.

was Mode und Laune des Glückes gehoben, einräumen und sichern wird. Vieles ist schon getan; und unter den Komponisten jener edleren, selteneren Richtung verdient auch Bennett eine Ehrenstelle. Schriebe er nur mehr! Aber es scheint, daß er selbst einsieht, er bewege sich auf einem kleinen Terrain, und er dürfe nicht immer auf diesem verharren; denn, wie gesagt, wir lieben wohl die Elfenspiele, aber Mannestaten noch mehr, und diese zu vollbringen scheint das kleine Gebiet des Klaviers zu beschränkt; dazu gehört ein Orchester, eine Bühne. Doch wir schweifen zuweit von unserer Komposition ab, die ihrem Verfasser, möge seine Zukunft sein wie sie wolle, zur immerwährenden Ehre gereicht. Von einem Mißlingen der Form u. dgl. kann bei ihm schon gar keine Rede mehr sein; Anfang, Fortgang und Schluß des Stückes, alles gestaltet sich ihm meisterlich. Auf die Ähnlichkeiten seiner Kompositionen mit Mendelssohnschen ist schon öfter aufmerksam gemacht worden; man würde Bennett aber sehr unrecht tun und Urteillosigkeit verraten, glaubte man mit so einem Ausspruche seinen Charakter vollständig bezeichnet zu haben. Gewisse Ähnlichkeiten sind den verschiedenen Meistern der verschiedenen Epochen immer gemein gewesen; wie in Bach und Händel, wie in Mozart, Haydn und in den früheren Kompositionen Beethovens ist es ein gewisses gemeinschaftliches Streben, das sie verbindet, das sich auch oft äußerlich ausspricht, gleich als ob sich einer auf den andern berufen möchte. Dieses Hinneigen eines edlen Geistes zu einem andern wird niemand mit dem Worte Nachahmung belegen wollen, und etwas Ähnliches liegt auch im Verhältnisse Bennetts zu Mendelssohn. Von Werk zu Werk hat sich aber Bennett immer eigentümlicher herausgestaltet, und in dem jetzt vorliegenden könnte, wie gesagt, nur das verwandte künstlerische Streben im ganzen an Mendelssohn erinnern. Eher möchten wir manchmal an ältere Meister denken, in die sich der englische Komponist eingelebt zu haben scheint; das Studium Bachs, und unter den Klavierkomponisten des D. Scarlatti, die Bennett vorzugsweise liebt, ist nicht ohne Einfluß auf seine Fortbildung geblieben, und er hat ganz recht, sie zu studieren; denn wer ein Meister werden will, kann es nur bei Meistern, — wenn wir natürlich auch nicht Scarlatti mit Bach auf eine Stufe setzen wollen. Von den einzelnen Stücken der »Suite« — auch ein altes gutes Wort — möchten wir kaum einem vor dem andern den Vorzug geben. Jeder wird nach seiner Einsicht wählen. Die eigentümlichsten scheinen uns die 2te Nummer in ihrer eigentümlichen höchst zarten Gestaltung und die 4te wegen ihres phantastischen Charakters.

Wie St. Bennett war leider auch Adolph Henselt in den letzten Jahren nur wenig produktiv. Vielleicht hielten ihn nur äußere Gründe ab; denn daß ein Quell, der so frisch und fröhlich zu sprudeln begann, so schnell wieder versiegt wäre, kann man nicht glauben. Sein neuestes Stück für Klavier allein heißt »Tableau musical«*; einer böhmisch-russischen Volksmelodie folgt ein ländliches Thema, die sich in anmutiger Weise später begegnen; es gibt ein Bild, als wenn etwa eine Zigeunerbande sich in modernes Bauernvolk mischte, und vielleicht hat dem Komponisten so etwas vorgeschwebt, wie zum Teil wenigstens der Titel vermuten läßt. Das Ganze macht einen heitern, fast malerischen Eindruck und ist von jenem Wohlklang beseelt, wie er alle Kompositionen dieses Künstlers auszeichnet.

Von berühmten Virtuosen, die das Klavier neuerdings bedacht, führen wir zuerst S. Thalberg an, der, außer seiner 2ten Phantasie über Themas aus »Don Juan«, die von seinen andern Phantasien sich nur wenig unterscheidet, unter dem Titel: »Thème original et Étude«** eines seiner effektvollsten Stücke veröffentlicht hat, — dasselbe, mit dem er in seinen Konzerten so oft Furore machte. Der Reiz liegt zuerst in dem anmutigen Thema, von dem jemand sagte, es habe etwas von einem Gesang italienischer Maultiertreiber, was den besonderen Charakter der Melodie auch im ganzen andeuten mag; den Haupteffekt auf das Publikum macht aber erst die schillernde Variation, wo man nicht weiß, wo der Spieler alle die Finger herbekommt. Dabei klingt die Etüde viel schwieriger, als sie ist. Hätte die Komposition eine gehaltvollere Einleitung und einen weniger kurzen Schluß, sie wäre eines unbedingten Lobes würdig. Für das Publikum ist sie noch immer trefflich genug.

Liszt hat vor kurzem, außer einigen Phantasien über Opernthemas, sein umfangreichstes und, wie wir glauben, sein bedeutendstes Werk erscheinen lassen, seine »Pèlerinage«, die drei starke Bände füllen wird. Wir konnten erst den ersten Band zu Gesicht bekommen und versparen unser Urteil, bis wir das Ganze kennen gelernt, für einen spätern besondern Artikel.

Von jüngern Komponisten, die sich als solche schon anderweitig bekanntgemacht, für Klavier aber, soviel wir wissen, erst wenig oder gar nichts veröffentlicht, müssen wir noch O. Nicolai und Julius Rietz nennen, von denen uns zwei Klavierkompositionen vorliegen.

---

* Werk 16. ** Werk 45.

Und wie wir vorzugsweise gern nach neuen Sonaten greifen, so freute uns schon der Titel auf der Nicolaischen Komposition, die eben eine Sonate ist*. Man hat diesen Komponisten wegen seiner italienischen Sympathien vielfach angegriffen; wir kennen nichts von seinen in Italien geschriebenen Opern; in dieser Sonate steckt aber noch genug gutes deutsches Blut. Oder wäre es, daß er seine Feder so in der Gewalt hätte, daß er sich heute in italienischer Weise, morgen in anderer ergehen könnte? Dies wäre eine gefährliche Gewandtheit, der schon Meyerbeer als Opfer gefallen ist. Doch kennen wir, wie gesagt, zuwenig von Hrn. Nicolais Kompositionen, um uns ein Urteil darüber zuzutrauen. Die Sonate bekundet in jedem Fall eine deutsche Abstammung und im besonderen eine große Leichtigkeit in der Erfindung und Ausführung; ist jene nicht gerade tief, diese keine außergewöhnlich kunstreiche, so fesselt doch das Stück durch andere Vorzüge, durch sein aufgewecktes rasches Wesen, das nicht grüblerisch beim einzelnen aufhält und eben eine dem Komponisten günstige Totalwirkung hervorbringt. Am wenigsten gelungen scheint uns der letzte Satz; es verändert sich in ihm das Tempo zu oft, was nur ein besonders geistreiches Spiel vergessen machen würde. Recht aus dem Ganzen ist dagegen der erste Satz, ebenso das Scherzo und namentlich das Trio gelungen. Zum Hauptmotiv des Adagios hat der Komponist eine schwedische Volksmelodie (allerdings eine der schönsten) gewählt; einen Zusammenhang mit dem übrigen vermögen wir indes nicht zu entdecken.

Julius Rietz, der sich durch seine beiden Ouvertüren einen klangvollen Namen erworben, debütiert als Klavierkomponist mit einem »Scherzo capriccioso«**. Von seiner Hinneigung zu Mendelssohns Weise war schon früher die Rede; auch uns verleidete dies manche Stelle seiner Kompositionen. Daß uns gewisse Anklänge bei manchen Komponisten mehr beleidigen als bei anderen (wie z. B. bei Bennett), mag schwer zu erklären sein, wenn es nicht vielleicht daher kommt, daß Vor- und Nachbildner von Natur aus weniger verwandt sind und mithin das Angeeignete im letztern fremdartiger berührt, als wo (wie eben bei Bennett und Mendelssohn) die Charaktere einen Ähnlichkeitszug gleich bei ihrer Geburt mit auf die Welt gebracht zu haben scheinen. Wie dem sei, der äußerst talentvolle Komponist, von dem wir sprechen, hat so viel Bildung, zeigt einen so entschiedenen Charakter, daß es vielleicht nur einer

---

* Werk 27.   ** Werk 5.

größeren Aufmerksamkeit seinerseits bedarf, Reminiszenzen zu verhüten. Im übrigen erinnert gerade das Scherzo weniger an Mendelssohnsche Art; es ist dazu viel zu mißmutig, mißtrauisch fast, wenn wir so sagen dürfen. Hinter dem wenig heitern Humor des Stückes verbirgt sich aber jedenfalls ein vortrefflicher Tonkünstler, dem wir wünschten, daß, wie er heimisch in seiner Kunst, er sich auch ganz glücklich in ihr fühlen möge. —

Noch liegt eine Reihe Kompositionen vor uns, deren Verfasser weniger oder gar nicht gekannte Namen haben; wir haben sie aus einem ansehnlichen Stoße neuer Musikalien als die bemerkenswertesten herausgewählt.

Julius Schapler, dessen Preisquartett als ein bedeutendes Musikstück bereits S. 71ff. angezeigt wurde, hat neuerdings eine »Fantasia capricciosa« gebracht. Den Eindruck jenes Quartetts noch im frischen Gedächtnis bewahrend, gingen wir mit Freude an die neue Komposition, fanden uns indes diesmal getäuscht. Der Titel mag vieles entschuldigen, aber nicht alles. Wir vermissen in der Phantasie einen wahrhaft schönen musikalischen Gedanken und den innerlichen Faden, der auch die phantastische Unordnung durchschimmern soll, will sie anders im Bezirk der Kunst anerkannt sein. Offenbar hat der Komponist mit seinem Stück etwas gewollt — was aber? verschweigt er uns. Gegen das Ende hin erscheint nämlich auf einmal, diesmal recht wie aus den Wolken kommend, der »Mond«, d. h. ein Andante mit dieser Aufschrift. Was ihm vorangeht, ist kaum zu erraten; es fehlt uns der Schlüssel zur Auflösung. So vermuten wir denn, der Komponist hat irgendeine Begebenheit schildern wollen und, die Musik geheimnisvoller wirken zu lassen, die nötigen Andeutungen weggelassen. Damit tat er aber sich und seinem Werke Schaden, dem wir wenigstens, wie es dasteht, kein Interesse abzugewinnen wissen. Die Musik ist eben zuwenig an sich und könnte nur dadurch zu ihrer Bedeutung gelangen, wenn uns der Komponist die Bilder, die ihm jedenfalls vorgeschwebt, mit Worten genannt, wie er es bei dem »Mond« tat. Ein nicht gutes Zeichen für eine Musik bleibt es aber immer, wenn sie einer Überschrift bedarf; sie ist dann gewiß nicht der inneren Tiefe entquollen, sondern erst durch irgendeine äußere Vermittelung angeregt[483]. Daß unsere Kunst gar vieles ausdrücken, selbst den Gang einer Begebenheit in ihrer Weise verfolgen könne, wer würde das leugnen; die aber, die die Wirkung und den Wert ihrer so entstandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe: sie brauchen

nur die Überschriften wegzustreichen. Herr Schapler tat es; aber die Probe fiel gegen ihn aus. Nichtsdestoweniger zählen wir sein Werk zu den bemerkenswerten und würde es ohne dies in diese Revue gar nicht aufgenommen haben. Auch im Verfehlten läßt sich oft ein Talent erkennen, und dieses ist dem Komponisten in jedem Falle zuzusprechen[484].

Einen anmutigen Zyklus von Etüden gibt uns S. Goldschmidt*; er gehört nach diesen Proben seines Talentes, den ersten, die wir von ihm zu Gesicht bekommen, mit Leib und Seele der Richtung der neusten Zeit, aber einer ihrer edleren an. Chopin scheint er zumal ins Herz geschlossen zu haben; dabei offenbart er aber auch Eigentümliches; das Jugendlich-Schwärmerische, das alle seine Stücke durchweht, kann kaum jemandem entgehen. Auch schöne Kenntnisse stehen ihm zu Gebote. Am liebsten ergeht er sich in fremdartigen Tonarten; bis auf eine Etüde spielt das ganze Heft in Des und Fis. Steige er späterhin aber auch manchmal zu menschlicheren herab; ein junger Komponist, zu dem man sich erst durch 5 bis 6 Kreuze hindurcharbeiten muß, braucht noch einmal so viel Zeit zur öffentlichen Anerkennung. Die Hauptsache aber ist, er bewahre sich seine Natürlichkeit und schreibe dann, in welcher Tonart er wolle. Wir haben keinen Zweifel, daß Herr Goldschmidt noch Schöneres und Bedeutenderes leisten werde; sein Werk spricht dafür. Den zarteren Stücken in ihm geben wir übrigens den Vorzug; in den kräftigeren steht er weniger selbständig da. Einige Gemeinstellen (chromatische Gänge usw.) wünschten wir unterdrückt; er erinnere sich immer des Satzes: Nur das Beste wird fortdauern.

Eine andere nicht unbedeutende Etüdensammlung hat wiederum H. F. Kufferath veröffentlicht**; seine erste ward schon lobend in diesen Blättern besprochen. Auch diese Etüden geben sich auf den ersten Blick als Kinder der jüngsten Zeit; man kennt jene Notengruppierungen, in denen fliegende Arpeggien eine ruhende Melodie einzuhüllen scheinen. Der Komponist gibt in dieser Art wieder einige treffliche; nur schreibe er nicht zuviel in dieser Kompositionsweise; sie führt zur Manier. Bach hat 30 Exerzizen oder Variationen geschrieben, von denen jede eine andere Physiognomie hat, — und dies schon vor 100 Jahren; er konnte freilich nicht anders und würde nicht begreifen, wie 9/10 der heutigen

* Six Études de Concert. Oe. 4.
** Werk 8.

Komponisten alle über die nämliche Weise variieren und etüdieren. Herr Kufferath gehört gewiß zu den besseren unter ihnen; es tut aber not, die jungen manchmal an die alten zu erinnern; in vielem machten sie sich's nicht so leicht. Von diesen höchsten Forderungen an Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit abgesehen enthält die Kufferathsche Etüdensammlung aber, wie gesagt, viel Schätzenswertes. Die Fertigkeit und Sicherheit des Komponisten als Spieler zeigt sich auch in seinen Kompositionen. In der Form sind sie durchgehends gelungen, wenn dieser auch oft eine gewisse Breite und Umständlichkeit anhängt. Das Figurenwerk finden wir sehr fleißig und zart behandelt, dies namentlich in der 4ten und 5ten. Feiner Züge voll ist auch die 3te. Die Steigerung in den glänzenderen Nummern durch Anhäufung von Bravourformen kann ihre Wirkung nicht verfehlen. Die meisten der Etüden eignen sich zum öffentlichen Vortrage und verdienen diesen mehr als manche wertlose Komposition berühmter Virtuosen.

Stephen Heller hat uns in einem Scherzo* und einer Kaprice** neue Beweise seines geistreichen Talentes gegeben. Besonders glücklich finden wir das Scherzo; es ist voll von Humor und dabei von künstlerischer Form; wir fühlen uns von Anfang bis Ende in der Nähe eines höchst lebendigen, liebenswürdigen Geistes, der, wie er zu scherzen und zu unterhalten, oft auch einen tieferen Gedanken heranzubringen versteht. Und scheint uns auch nicht alles der Erguß einer freischöpferischen Phantasie, nicht alles unmittelbar aus dem Innersten geflossen und mehr am Instrument gefunden, so müssen wir um so mehr wünschen, der Künstler bekomme Zeit und Lust, für Orchester zu schreiben, damit sein bedeutender innerer musikalischer Sinn sich immer mehr von der Herrschaft der mechanischen Einflüsse befreie, denen sich alle, die am Instrument erfinden, nicht leicht entziehen können. Hellers Klavierkompositionen tragen alle Anzeichen eines bedeutenden zukünftigen Orchesterkomponisten in sich; sie wären mit wenigen Abänderungen auf das wirkungsvollste zu instrumentieren; man hört, wie ihm hier Violinen, dort Hörner usw. vorgeschwebt. Es wäre schade, wenn uns Paris, das zeitraubende Leben einen Orchesterkomponisten zuschanden werden ließe, den die Natur mit so entschiedener Befähigung ausgerüstet. Den Klavierspielern würde, wenn H. sich der Orchesterkomposition zuwendete, freilich mancher Genuß entzogen werden; denn man erholt sich von dem nichts-

* Werk 24. ** Werk 27.

würdigen Klavierpassagenkram gern an festeren Gebilden, wie sie sinfonieartig in Hellers Kompositionen oft auftauchen. Wir würden aber den Genuß gern gegen den reicheren vertauschen, den das aller Nuancen fähige Orchester zu bereiten imstande ist; und daß er auch dieses mit der Zeit sich untertan machen würde, dafür spricht sein Talent, die Stufe, auf der er überhaupt schon als Musiker steht. Sehen wir aber von diesen Wünschen ab, so müssen wir nochmals eingestehen, das Scherzo ist geistreich und fein genug, als daß wir unzufrieden sein dürften. Allen wird freilich seine und solche Musik überhaupt nicht zusagen und kann es nicht. Sie zu verstehen, zu lieben, gehört wohl mehr dazu als bloße Dilettanten-, selbst Musikerbildung. Aus diesem spielenden Humor erklingt mehr als bloß musikalische Erfahrung. Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders komponieren, als wer seine Weisheit allein aus Marpurg usw. hergeholt; wer im Strom eines reich bewegten Lebens anders, als wer den Kantor seines Ortes für das Ideal möglicher Meisterschaft hält, — und dies bei übrigens gleichen Talenten, gleich ernsten Studien. Eine andere als bloß musikalische Bildung und Erfahrung spricht auch aus den Kompositionen unseres jungen Künstlers; wir wollen nichts hineinklügeln, aber wir wissen, das ist nicht für jedermann. Auch in der Kaprice findet sich Ausgezeichnetes; doch steht sie an Naivität, an Grazie gegen das Scherzo zurück. Die Gesangstelle darin scheint uns karg; dagegen sprüht auch in ihr humoristisches Feuer unausgesetzt, wie man das Ganze einem künstlichen Feuerrade vergleichen möchte, das uns in seinem buntfarbigen Umschwunge eine Weile ergötzen will. Das Crescendo (Seite 11 und 12) macht eine sinfonieartige Wirkung, ohne ins Triviale der gewöhnlichen Crescendos zu fallen; wir kennen nichts Ähnliches für Klavier, der Spieler kann sich hier im größten Glanze zeigen. —

Von Hermann von Lövenskiold liegen uns zwei Hefte Charakterstücke* vor; sie haben die Überschriften: »An die Entfernte«, »Venetianisches Gondellied«, »Der Wunsch«, »Die Elfenschwärme«, »Aufregung«, und sprechen sich demgemäß aus. Der Komponist ist zwar zu einer entschiedenen Selbständigkeit noch nicht vorgedrungen; die Richtung aber, die er verfolgt, zeigt sich als eine edlere. Vieles sagt uns namentlich in der Anlage zu; die Ausführung läßt manches vermissen. Eine gewisse Flucht des Fertigwerdenwollens macht sich hier und da bemerkbar; nicht alle Stücke sind gleichmäßig, künstlerisch ruhig abgeschlossen. Überall aber

* Werk 12.

blickt Talent hindurch, und was zur Meisterschaft noch fehlt, möge Zeit und Fleiß dem jungen strebenden Künstler erreichen helfen.

Hier erwähnen wir gleich noch ein Werk eines anderen jungen dänischen Komponisten: 12 Kapricen von Emil Horneman*, das uns durch seinen bedeutenden Umfang wie durch den erfreuenden Inhalt gleichmäßig überraschte. Schon die Form der Stücke, eine Mittelart zwischen Etüde und Kaprice, müssen wir eine glücklich-getroffene nennen. An die Etüde erinnern sie durch ihre Abgeschlossenheit, durch das öftere Festhalten der einmal gefundenen Figur, vermeiden aber, an das Kapriccio anstreifend, das Ängstlich-Mechanische des Zweckes, wozu oft die Etüde den Komponisten verleitet. Die Musik an sich trägt einen heiteren, wohltuenden Charakter. Nirgends stößt uns Außerordentliches, Genialisches auf; selbst hinter den kühneren Anläufen birgt sich ein bescheidener Sinn, der schnell zurückhält, wo ihn die Sicherheit im Wohlbekannten zu verlassen droht. Der Komponist will mit einem Worte nicht mehr leisten, als er kann, und dies behagt immer, wenn er die triviale Sphäre überhaupt hinter sich hat. Sein Drang, überall geregelte Kunstformen zu geben, verleitet ihn freilich oft zur Breite, und wir erhalten in den zweiten Teilen meist nur die Parallelstellen des früher Dagewesenen, ohne daß er einen neuen Aufschwung versuchte; aber es ist uns diese Breite noch immer lieber als platte Formlosigkeit, die nicht weiß, was sie will. Damit raten wir aber dem jungen Künstler keineswegs an, bei dem Gewonnenen zu verharren, sich nicht in schwierigeren Formen zu versuchen, seiner Phantasie nicht neue Gebiete zu eröffnen. Im Gegenteil, wir setzen dies voraus. Im tausendfachen Durcheinander der Gegenwart würde seine sanfte Stimme nur spurlos verhallen. Will er mehr, so ist es an ihm, sich zu kräftigen, den höheren Streitern sich anzuschließen. Einstweilen dürfen wir dies sein erstes Werk, mit dem er sich auf so ehrenvolle Weise eingeführt, allen, die sich an einer weichen klangvollen Musik erfreuen wollen, auf das beste empfehlen[485].

Wir sprachen zum Schluß unseres letzten Artikels [486] von Kompositionen zweier junger dänischer Musiker, von Lövenskiold und Horneman; soeben wird uns eine neue Klavierkomposition eines dritten, gleichfalls jungen Dänen N. W. Gade mitgeteilt, desselben, der schon durch seine Ouvertüre »Ossian« sich bekanntgemacht, so reiche Hoffnungen für die Zukunft erweckt. Scheint er auch im Orchester in seinem eigentlichen

* Werk 1. 4 Hefte.

Elemente, so verrät doch auch die erste Klavierkomposition, die mit seinem Namen vor uns liegt, den kenntnisreichen Musiker und jedenfalls ein inniges poetisch-musikalisches Gemüt; sie heißt »Frühlingsblumen« und besteht aus drei kleinen Stücken, die diesen Titel zu tragen vollkommen verdienen. Es sind eben stille bescheidene Kinder seiner Phantasie, hier und da an ähnliche Mendelssohns, auch Henselts erinnernd, doch auch fesselnd durch die eigene nordische Färbung, die schon in der Ouvertüre »Ossian« zu bemerken war. Was ist doch alles Virtuosengeklimper gegen solch anspruchlose sittige Musik! Aber die Gegenwart fängt an zu erkennen, und „die sich selbst erniedrigen, sollen erhöhet werden". Doch genug der Worte über die kleine Komposition, die für sich selbst spricht.

In den sechs »Romanesken« von Gustav Nottebohm* wird jedermann etwas anderes zu finden hoffen, als sie bieten; es sind Stücke der schlichtesten bürgerlichsten Art, daß man den Titel beinahe für eine Ironie halten könnte. Wie dem sei, ein guter Kern läßt sich unter der unscheinbaren, oft herben Schale nicht verkennen. Aus einigen größeren Kompositionen desselben Verfassers, die an einem andern Orte zu besprechen sind, geht dies noch deutlicher hervor. Hier, scheint es, wollte er nur etwas Leichtes, den Verlegern Gefälliges liefern.

Eine Phantasie von F. E. Wilsing** rief uns eine frühere in diesen Blättern schon besprochene Komposition desselben ins Gedächtnis. Was damals anerkannt wurde, findet sich auch hier wieder bestätigt. Der Komponist gehört einer gründlichen Schule an und scheint sich immer freier zu entwickeln. In seiner Phantasie ist Sinn und Ordnung, für eine Phantasie eher zuviel als zuwenig. In einer Zeit, wo dies schöne Wort so oft gemißbraucht worden, sei aber jeder Versuch, es wieder zu Ehren zu bringen, mit Auszeichnung genannt, auch wenn er sich zum Extreme neigte. Bei aller Anerkennung des Komponisten würden wir's nicht ungern sehen, wenn sich seiner zuweilen auch jene Grazie bemächtigte, die den Ernst erst liebenswürdig macht. Einige altmodische Fiorituren (im 1sten Teile) wünschten wir gänzlich unterdrückt; durch Schönpflästerchen usw. wird die klassische Zeit noch nicht zurückgebracht. Doch das sind Kleinigkeiten. Der Verfasser muß sich durch das überwiegende Gute seines Werkes die Achtung aller gebildeten Musiker erwerben; möge ihn das ermuntern zu fortgesetztem Streben. Das liebste in der Phantasie ist uns übrigens der 2te Satz. Die Fuge zum Schluß hat im Thema

* Werk 2. ** Werk 10.

Ähnlichkeit mit dem des letzten Satzes der Sonate in A-dur von Beethoven, verrät sonst aber den tüchtigen Musiker, wenn wir auch nicht alles in ihr sehr wohlklingend finden können.

Wir beschließen unsern Überblick mit einigen Bemerkungen über drei neu erschienene Sonaten, deren Verfasser Adolph Reichel, Ignaz Lachner und Theodor Kullak sind.

Die erstere scheint uns der erste Versuch in dieser schwierigen Kunstform, die lobenswürdige Arbeit eines fleißigen Schülers. Vom Druck hätten wir abgeraten, wir sind überzeugt, ähnliche Sonaten werden in Deutschland jährlich zu Hunderten komponiert. Wer in einer Gattung, die so herrliche Muster aufzuweisen hat, nichts Eigenes, nichts durch und durch Meisterhaftes zu geben vermag, bleibe zurück. Der Verfasser, wenn er sonst klar mit sich, wird zugestehen, daß vor solchen Forderungen sein Werk allerdings verschwindet. Daß er nach guten Vorbildern gearbeitet, zeigt jede Seite seiner Komposition; manches erscheint auch gelungener. Das Ganze macht aber keinen andern Eindruck als den der Kopie. Eine gewisse Trockenheit hängt dem Verfasser vielleicht noch von den Studienjahren an, vielleicht fehlte ihm auch ein rechter Meister, der das Talent in ihm lebendig zu machen verstand. Der Jugend sieht man manchmal gern ein Zuviel nach, aber das Beschneiden der Flügel macht Philister, man muß den unsichern Flug zu lenken verstehen. Mit einem Worte, der Komponist ist noch in pedantischen Begriffen befangen; eine Sonate soll kein Pensum sein, die feinste Blüte der Meisterschaft duftet uns aus den Musterwerken der Gattung entgegen. Darum fort mit den Terzen- und Sextengängen, wie sie in der vorliegenden Sonate so häufig vorkommen; das ist die schlechte Klassizität, der Perückenstil. Solche und ähnliche Stellen fallen doppelt auf, da der Komponist hin und wieder seinen Gedanken eine interessantere Wendung zu geben versteht; so beginnt der Mittelteil im 1sten Satz sehr glücklich, so erhebt sich die letzte Seite der Sonate zu freierem Schwunge, so gefällt uns manches im Scherzo, wenn auch die zweite Stimme zu Anfang desselben nicht nach Meisterart auftritt. Aus diesen Beispielen möge der Verfasser in etwas einsehen, wo wir ihm beistimmen, wo nicht. In keinem Falle aber halte ihn je ein Tadel ab, rüstig fortzuschreiten. Nur einige der größten Geister haben mit ihrem Werk 4 gleich ein Meisterstück geliefert.

Über die Sonate von J. Lachner* können wir uns kurz fassen: sie

* Werk 20.

ist offenbar das Werk eines sehr routinierten Musikers, der seinen Stoff zu ordnen und zu beherrschen versteht. Das fließt wie vom Born, immer glatt und ruhig fort. Wir finden kaum etwas auszusetzen an Form und Schreibweise. Damit ist aber auch beinahe alles gesagt; Ansprüche an Erfindung, an Neuheit kann sie keine machen. Im übrigen mag der Komponist vorzugsweise im Orchestersatz geübt sein; gewisse Gemeinstellen, die im Orchester Effekt machen, auf dem Klavier aber sich leicht trivial ausnehmen, wünschten wir gänzlich beseitigt. Die Fortschritte neuerer Klavierkomponisten, die Wirkungen, die sie ihrem Instrumente abgewonnen, scheinen dem Verfasser ganz fremd geblieben zu sein. Die Sonate versetzt uns somit in die Haydn-Mozartsche Periode, ohne eine Haydn-Mozartsche zu sein. Doch auch gegen solche Werke, wenn sie sonst nicht ungesund sind, wollen wir kein Verdammungsurteil aussprechen; für eine gewisse Mittelklasse von Spielern muß ja auch gesorgt sein, und die Ansprüche dieser befriedigen solche und ähnliche Werke vollkommen.

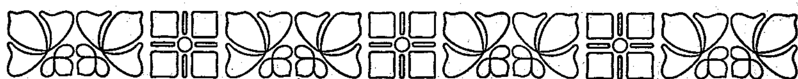
Noch liegt uns die Sonate von Th. Kullak*, die interessanteste, aber auch barockeste unter den drei genannten, vor; eine wahre Hexenküche, das gärt und kocht unaufhörlich durcheinander. Nur im Mittelsatz bricht ein sanfter Mondstrahl hindurch. Ohne Vergleich, der Komponist hat Geist und Phantasie und mag ein brillanter Spieler sein. Nicht alles können wir Musik in seinem Werke heißen; zieht man einzelnen Gedanken das bestechende glänzende Gewand ab, so erscheinen sie oft dürftig genug. Oft aber erhebt sie sich auch zu edlerem Ausdruck, und dies gibt uns Hoffnung auf seine Zukunft als Künstler, daß dieser nicht dem eitlen Virtuosenwesen unterliegen werde. Zu tun bleibt ihm freilich noch manches übrig; fragt er, was? so antworten wir: habt nur helle Köpfe, und spielt eure Sonaten nach einer Beethovenschen, Mozartschen, und seht dann zu, wo der Unterschied liegt. Was die Finger schaffen, ist Machwerk; was aber innen erklungen, das spricht zu allen wieder und überlebt den gebrechlichen Leib. —

* Werk 7.



1843 und später.

Lieder und Gesänge. — Konzertouvertüren für Orchester. — Sinfonien für Orchester. — Antonio Bazzini. — Etüden für Pianoforte. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Konzert und Konzertstücke für Pianoforte mit Orchester. — Lieder und Gesänge. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Zwei Preissonaten. — Aphoristisches. — Die »Sommernachtstraum«-Musik. — Niels W. Gade. — Theaterbüchlein. — Musikalische Haus- und Lebensregeln.



112. Lieder und Gesänge.

Theodor Kirchner, Zehn Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.
Werk 1.

Im jüngsten deutschen Sängerwald möchten diese ersten Blüten eines noch sehr jugendlichen Kompositionstalents mit zu den charakteristischsten gehören. Und erhalten wir nicht lauter Eigenes, so scheint doch alles aus so innerer Fülle geflossen, daß wir der Hoffnung vertrauen, der Frühling halte noch lange an, und es werde ihm ein fruchtbringender Sommer nachfolgen*. Im Zusammenhange mit der fortschreitenden Dichtkunst ist der Franz Schubertschen Epoche bereits eine neue gefolgt, die sich namentlich auch die Fortschritte des einstweilen weiter ausgebildeten Begleitungsinstruments, des Klaviers, zunutze machte. Der Komponist nennt seine Lieder auch »Lieder mit Pianoforte«, und es ist dies nicht zu übersehen. Die Singstimme allein kann allerdings nicht alles wirken, nicht alles wiedergeben; neben dem Ausdrucke des Ganzen sollen auch die feineren Züge des Gedichts hervortreten, und so ist's recht, wenn darunter nicht der Gesang leidet. Darauf hat nun freilich auch dieser junge Komponist zu achten. Seine Lieder erscheinen häufig als selbständige Instrumentalstücke, die oft kaum des Gesanges zu bedürfen scheinen, um eine vollständige Wirkung zu machen; sie sind oft nur wie Übersetzungen der Gedichte für das Klavier, gewissermaßen Lieder ohne Worte, aber durch Worte angeregt; der Gesang in ihnen erscheint daher oft wie ein leises Hinlispeln der Worte, und der Hauptausdruck liegt meistens in der Begleitung. Daß es dem Komponisten an melodischer Kraft fehle, wird niemand sagen können, aber sie stützt sich noch zu sehr auf die Harmonie, und die Führung der Stimme trägt noch einen zu sehr instrumentalen Charakter. Wo aber überall so viel Talent, wirklich poetische Anlage hervorblickt, da ist nicht zu fürchten, daß der Komponist stehen bleibe.

* Zwei Hefte sehr genialer Klavierstücke, die soeben (1852) erschienen, haben die Prophezeiung wahrgemacht.

Schon in den ersten Versuchen Talentvoller läßt sich eine gewisse Bildungsfähigkeit erkennen, die auch einen stärkeren Druck der Kritik nicht scheut, und diese Fähigkeit, wie die Bescheidenheit ein Zeichen wahren Talentes, scheint auch unserm Liederkomponisten innezuwohnen, die er sich denn immer erhalten möge.

Der vorherrschende Charakter der Lieder ist der des Schwärmerischen, Sehnsüchtigen, die Wahl der Gedichte (von Heine, K. Beck, J. Mosen) eine dementsprechende. Das süße Wühlen in Frühlingsgedanken, das sehnende Gefühl des Weiterschweifenwollens über Berg und Tal, wie es unsere Dichter so oft, so schön ausgesprochen — darin ergeht sich auch der junge Musiker am liebsten; solche Gedichte gelingen ihm am besten. Zum Vortrag der Lieder gehören geübte Hände und Stimmen, namentlich erstere, eben weil der Hauptausdruck meist in der Begleitung liegt, und auch die Fertigkeit wird's nicht allein ausmachen, sondern die Zartheit, der Schmelz der Schatten und Lichter. Für die bedeutendsten Stücke halten wir die Heineschen; sie sind vorzugsweise schwärmerisch und mit Liebe komponiert, namentlich die beiden Frühlingslieder Nr. 4 und Nr. 6. In andern, wie in Nr. 9, stören einige etwas weit hergeholte Modulationen, wo es dem Komponisten vielleicht gerade recht überschwänglich zumute war, aber zum Schaden der sichern schönen Form, die er nicht mehr zu beherrschen wußte. Möchte denn die Zukunft den wohlwollenden Sinn dieser Zeilen bestätigen, die Anerkennung wird nicht ausbleiben, und man schreibe sich schon jetzt den Namen dieses talentvollen Musikers zu denen, die einen guten Klang in der Folge zu bekommen verheißen.

---

113. Konzertouvertüren.

Julius Stern, »Geistliche Ouvertüre«.

Werk 9. Partitur.

Das Titelblatt besagt, daß der Komponist für die Ouvertüre von der Akademie der Künste in Berlin die große Kompositionsmedaille erhalten hat. Man darf mithin etwas erwarten. Aber es scheint, die musikalische Sektion jener Akademie hat kein Glück mit ihren Preisen; es sind sogar Schnitzer in der Ouvertüre stehen geblieben — so S. 7, Takt 6 die Oktaven zwischen der 1sten Violine und Baß, ebenda Takt 12 in denselben Stimmen —, auf die die Prüfenden doch wenigstens vor dem

Drucke aufmerksam machen mußten, vom Geiste der Erfindung gar nicht zu reden. Denn wo sollte dieser auch herkommen bei einem Thema wie dem, das dem Komponisten aufgegeben wurde? Gegen den letzteren haben wir nichts, er hat sein Talent in mancher anmutigen Gesangkomposition schon betätigt, aber gegen die Akademie, die ein solches Thema aufgab und einer solchen in jedem Falle mit Unlust gemachten Bearbeitung eine öffentliche Anerkennung erteilte. Wie gesagt, die Ouvertüre ist nichts als eine ganz mechanisch gemachte Variation eines abgedroschenen Fugenthemas, wie sie jeder halbweg vorgerückte Schüler in jeder Stunde schreiben muß. Im kleinsten Liede des Herrn Stern steckt mehr Grund zu einer Medaille als in dieser ganzen Ouvertüre.

P. Lindpaintner, »Kriegerische Jubelouvertüre«.

Werk 109. Partitur.

Was man von ihr zu erwarten hat, spricht der Titel aus. Es ist ein Gelegenheitsstück zur 25jährigen Regierungsfeier des Königs von Württemberg komponiert und tritt mit allem möglichen Pomp auf, wie er bei solcher Gelegenheit an Ort und Stelle ist. Weber gab für diese Gattung den Ton an; seine »Jubelouvertüre« ist noch nicht übertroffen worden. Das „God save the king" benutzte, wie schon Weber, dann Marschner, Leibrock u. a., so auch Lindpaintner. Dazwischen bringt er aber Kriegsgetümmel und Siegesmarschähnliches an, wodurch sich diese Ouvertüre von ähnlichen unterscheidet. Man kann glauben, daß ein so gewandter Instrumentator, als welcher Lindpaintner bekannt ist, zu solchem Bild die rechten Farben zu nehmen verstanden. Ein großer Effekt kann nicht ausbleiben. Auf dem Klavier nimmt sich das Stück gar nicht aus, es ist, als wenn man nach einer großartigen militärischen Revue sich eine Schachtel Soldaten aufstellen wollte.

Julius Rietz, Ouvertüre zu »Hero und Leander«, für das Pianoforte zu vier Händen.

Werk 11.

Ein schönes bedeutendes Werk. Die neue Zeitschrift, scheint uns, hat ein Unrecht gegen diesen würdigen Künstler gutzumachen: wir finden nämlich die frühere Ouvertüre desselben[487] in einem früheren Jahrgange in unerschöpfender und zuwenig anerkennender Weise besprochen, wovon die Schuld allerdings sein mag, daß dem damaligen

Referenten nur der Klavierauszug vorlag, und daß er sie noch nicht vom Orchester aufführen gehört hatte. Wir müssen dies aber hier anführen, weil uns jene erste Ouvertüre die glückliche Vorgängerin der 2ten scheint, weil, was dort fruchtbarer Keim, sich hier zu reiferer Entfaltung bereits entwickelt hat, weil, wenn schon dort ein höchst bedeutendes Streben, von einem nicht minder bedeutenden Talente getragen, sich geltend machte, dies von der späteren andern Ouvertüre in noch größerem Maße zu sagen ist. In der Tat, eine Zeit, die solche Werke hervorbringt, solche tüchtige Talente aufzuweisen hat wie Rietz u. a., braucht vor einer entschwundenen großen Periode nicht so sehr zu erröten, wie einige Zurückgebliebene uns so gern einreden möchten, und darf auch mit Zuversicht auf eine noch ergiebigere Zukunft hoffen. Talent und Kenntnis reichen sich in diesem Werke die Hand zum schönen Bunde; es ist kaum ein unkünstlerischer Takt in ihm, wenn wir einige leise Anklänge an bekannte Werke ausnehmen. Hätte der Komponist diese letzteren zu tilgen gesucht, wir würden ihm die Ouvertüre, wie sie jedenfalls das Beste ist, was er bis jetzt gegeben, auch als sein ganz und gar ihm zugehöriges Eigentum anrechnen. Namentlich die Stelle zu Ende der 10ten und 11ten Seite störte uns als zu Mendelssohnisch; viel weniger eine andere, die an Stellen der »Corialan«-Ouvertüre und der 9ten Sinfonie von Beethoven erinnern, aber mehr im verwandten Charakter als, wie dort, in der melodischen Führung. Diese einzelnen Takte abgerechnet, haben wir allen Respekt vor der Komposition. Die Beherrschung der Form, die er vorzugsweise breit anlegt, die Erfindung, Bedeutsamkeit und Schönheit der einzelnen Motive, die äußerst edle Haltung des Ganzen, das alles ist gern und freudig anzuerkennen. Und daß wir die Hauptsache nicht vergessen, die Instrumentation, die uns bis auf einzelne etwas dichte, vielleicht noch zu lichtende Stellen ganz meisterhaft und im einzelnen ganz originell dünkt. Wir haben die Ouvertüre zweimal hier in Leipzig gehört; sie hat beidemal diesen schönen Eindruck auf uns gemacht, und wir zweifeln nicht, daß sich dieser, je mehr das Orchester sie kennen lernt, noch steigern wird, wie dies bei der 1sten Ouvertüre von Rietz schon der Fall war. Denn schwer ist sie, sehr schwer, in den einzelnen Instrumenten wie im Ensemble aller. Sorgfältig einstudiert, mit Liebe und Verständnis ausgeführt, wird und muß sie aber auch einen lohnenden Erfolg bringen.

Wir haben noch nichts über das Sujet gesagt; aber wer kennt jene rührende Sage nicht, die uns schon der alte Musäus in so anmutiger

Weise erzählte? Im übrigen gestehen wir, in Verlegenheit zu sein, wenn wir dem Schluß eine Auslegung geben sollten. Ist es die letzte Nacht der Liebenden, die der Tondichter schildern wollte, oder schwebte ihm nur das glückliche Liebespaar vor? Wir wissen's nicht: aber eine so freudige Erhabenheit erklingt aus dem Schluß, daß wir weiter nicht nachgrübeln und dem Künstler nur noch die Versicherung unserer Hochachtung aussprechen wollen und im speziellen unsern Dank für den reizenden Flötenlaufer, für den rührenden Gesang der Klarinette gleich im Anfange, für die brausenden Violoncells in der Einleitung, für die Trompeten am Schlusse, wo es D-dur wird, und für so vieles, was ihm im Innern lebendig erklungen, auch in allen, die ihm nachzufühlen verstehen, lebendig wiedererklingen muß. —

---

114. Sinfonien für Orchester.

Der letzte Bericht der Zeitschrift über neu erschienene Sinfonien reicht bis zum Januar 1841. Den wenigen, die seitdem gedruckt worden, ist der heutige gewidmet; ihre Komponisten sind: R. Schumann, F. Müller (in Rudolstadt), W. Attern, Spohr, Mendelssohn.

Von der Sinfonie des ersteren erwähnen wir nur historisch, daß sie in Orchesterstimmen und vierhändigem Klavierauszug erschienen ist und in B-dur steht. Von der des Zunächstgenannten können wir, da uns keine Partitur im Augenblick vorliegt, nur aus der Erinnerung anführen, daß sie das Werk eines praktisch routinierten Musikers, klar und fleißig gearbeitet ist und manche Anklänge an die Art und Weise älterer Meister, wohl auch an Spohr, zu Gehör bringt. In diesem Sinne wurde sie schon früher nach ihrer ersten Aufführung in Leipzig besprochen.

Von der Sinfonie von W. Attern (Werk 16) liegt uns außer den bei Mompour in Bonn gestochenen Stimmen auch die geschriebene Partitur vor. Es ist die zweite des Komponisten; ein Urteil über dessen 1ste steht Bd. XIII Nr. 49, das wir beinahe wörtlich auch für die 2te abschreiben möchten. Sie hat, wenn wir nicht die Verbindung der Einleitung, die aus H-moll geht, mit dem Allegrosatze, der wie die andern Hauptsätze in D-dur komponiert ist, ausnehmen, fast gar nichts Auffallendes an sich, so wenig wie etwa ein Bach, der durch stille Wiesen hinfließt; wir ergötzen uns, solange wir ihn sehen; mit andern tieferen Eindrücken verschwindet

natürlich der leichtere. Das Idyllische, Beschränkte und Genügliche des Werkes liegt im vorigen genugsam angedeutet. Zu loben hätten wir nur noch den Musiker, der sein Material klug verwendet und zierlich und reinlich zu instrumentieren versteht. Die mitwirkenden drei Posaunen scheinen uns, dem ganzen Charakter der Sinfonie nach, allein überflüssig; wo Flöten und Hoboen ausreichen, einen Gedanken auszusprechen, da können jene Instrumente sogar verderben. Bescheidenen Ansprüchen, wie man sie etwa in kleineren Städten hat, wie sie kleinere Orchester zu erfüllen vermögen, genügt denn diese freundliche Sinfonie vollkommen. Wohl dem, der seine Kräfte kennt; er wirkt im engen Kreise dasselbe, was der Höherbegabte in weiten. Der Komponist ist in dem Falle; bleibe er auch nicht stehen und bilde sich in steter Progression weiter; die Achtung der Welt wird ihm nicht entgehen.

Von Spohr liegen uns zwei neue Sinfonien vor, die in dem Zeitraume von kaum drei Jahren erschienen. Die erste (von den sieben, die er geschrieben, die sechste) wurde schon nach ihrer ersten Aufführung in Leipzig in diesen Blättern ziemlich ausführlich besprochen, es ist seine historische (Werk 116). Wir wüßten dem früher Gesagten kaum etwas zuzusetzen. Es hieß dort u. a.: „Eine merkwürdige Erscheinung bleibt es gewiß, daß in unserer Zeit schon mehre Versuche gemacht wurden, uns die alte vorzuführen usw. Man kann nichts dagegen haben; die Versuche mögen als Studien gelten, wie ja die Gegenwart neuerdings ein Wohlgefallen am Rokokogeschmack zeigt. Aber daß gerade Spohr auf die Idee fällt, Spohr, der fertige, abgeschlossene Meister, er, der nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht seinem eigensten Herzen entsprungen, der immer beim ersten Tone zu erkennen — dies muß wohl allen interessant erscheinen. So hat er denn auch die Aufgabe gelöst, wie wir beinahe erwarteten; er hat sich in das Äußere, die Form verschiedener Stile zu fügen geschickt; im übrigen bleibt er der Meister, wie wir ihn lange kennen und lieben; ja es hebt gerade die ungewohnte Form seine Eigentümlichkeit noch schreiender hervor, wie denn etwa ein irgend von der Natur Ausgezeichneter sich nirgends leichter verrät, als wenn er sich maskiert. So ging Napoleon einstmals auf einen Maskenball und war kaum einige Augenblicke da, als er schon — die Arme ineinander schlug. Wie ein Lauffeuer ging es durch den Saal: ‚Der Kaiser‘! Ähnlich konnte man bei der Sinfonie in jedem Winkel des Saales den Ausruf ‚Spohr‘ und wieder ‚Spohr‘ hören.“ — Diesen Worten, die unmittelbar nach dem zuerst empfangenen Eindrucke niedergeschrieben wurden, wüßten wir,

wie gesagt, auch jetzt, wo wir das Werk in der gedruckten Ausgabe kennen gelernt, nur wenig hinzuzufügen. Einzelne feine schöne Züge entdecken sich natürlich in jedem Werke Spohrs, je mehr man mit ihm vertraut wird, und so möchten wir auch an dem früher ausgesprochenen Urteile über den letzten Satz der Sinfonie einiges mildern, dem wir damals eine ironische Absicht unterlegten, während wir jetzt dies Spiegelbild der Gegenwart weniger grell finden. Hat sich übrigens nicht schon in den letzten drei Jahren manches geändert? Würde Spohr jetzt nicht manches anders schreiben? Ja, wir hoffen's, den Lebensabend des würdigen Meisters werden noch die ersten Strahlen einer besseren Zeit umleuchten, als er sie in dem Schlußsatze seiner Sinfonie charakterisierte. Am besten aber widerlegte sich Spohr selbst durch seine neueste Sinfonie, der wir noch einige Worte zu widmen haben, wenige, — denn wer könnte noch etwas zu seinem Lobe sagen, das nicht schon gesagt worden! Das Werk ist aber in vieler Beziehung merkwürdig und läßt sich in der Eigentümlichkeit seiner Entstehung, Form und Ausdrucksweise nur mit der früheren Spohrs, der »Weihe der Töne«, vergleichen. Wie dort, wählte er sich auch hier ein Thema, das er mit der etwas allgemein gesagten Hauptüberschrift »Irdisches und Göttliches im Menschenleben« bezeichnete und in drei Sätzen ausarbeitete, von denen jeder wieder ein besonderes Motto hat. Mit andern Worten, der 1ste Satz schildert die Kinderwelt, der 2te die Gefahren des Jünglings-, wohl auch des Lebens des Mannes, der 3te endlich den Sieg des Guten über das Böse. Wir gestehen, ein Vorurteil gegen diese Art des Schaffens zu haben, und teilen dies vielleicht mit hundert gelehrten Köpfen, die freilich oft sonderbare Vorstellungen vom Komponieren haben und sich immer auf Mozart berufen, der sich nichts bei seiner Musik gedacht haben soll. Wie gesagt indes, das Vorurteil haben wohl manche, auch Nicht-Gelehrte, und hält uns daher ein Komponist *vor* seiner Musik ein Programm entgegen, so sag' ich: „Vor allem laß mich hören, daß du *schöne Musik* gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein." Es ist eben ein Unterschied, ob ein Goethe nach aufgegebenen Endreimen einmal dichtet oder ein anderer. Drum wird auch niemand der Spohrschen Sinfonie ihre Schönheiten wegphilosophieren können, eben weil es etwas anderes ist, wenn *er* sich ausnahmsweise eine Aufgabe stellt oder ein Anfänger der Kunst. Über all dieses ist schon bei der »Weihe der Töne« hin und her geredet worden, und der Kampf fängt schon wieder an aufzulodern über das Etwas-sich-nicht-denken-sollen beim Komponieren und das Gegenteil. Die Philosophen denken

sich die Sache auch wohl schlimmer, als sie ist; gewiß, sie irren, wenn sie glauben, ein Komponist, der nach einer Idee arbeite, setze sich hin wie ein Prediger am Sonnabendnachmittag und schematisiere sein Thema nach den gewöhnlichen drei Teilen und arbeite es überhaupt gehörig aus; gewiß, sie irren. Das Schaffen des Musikers ist ein ganz anderes, und schwebt ihm ein Bild, eine Idee vor, so wird er sich doch nur erst dann glücklich in seiner Arbeit fühlen, wenn sie ihm in schönen Melodien entgegenkommt, von denselben unsichtbaren Händen getragen, wie die „goldenen Eimer", von denen Goethe irgendwo spricht. Drum, behaltet euer Vorurteil, zugleich aber prüft, und laßt die Pfuschereien des Schülers nicht den Meister entgelten.

Sagen wir's denn kurz, es liegt über dieser neusten Sinfonie Spohrs ein Zauber ausgegossen wie kaum über einer anderen. Wir könnten nicht sagen, daß uns besonders große, neue Gedanken aus ihr entgegenklängen, andere, als wir schon von Spohr gehört; aber diese Reinheit und Verklärtheit des Klanges findet man nicht leicht wo anders. Den Zauber des Kolorits zu erhöhen, kam dem Komponisten freilich zu statten, daß er sich zwei Orchester zu seiner Verfügung stellte, und das ist auch eine von den Ideen, auf die nicht jeder fällt oder, fällt er darauf, sie fahren läßt aus Gründen. Denn gehört schon zur Beherrschung eines Orchesters in der Partitur ein Meister, ein wieviel größerer, wenn er mit zweien zu tun hat. Viel Nachahmung wird denn das Unternehmen schwerlich finden, und sie ist in anderem Sinne auch nicht einmal zu wünschen. Interessant wäre es hier, die Frage zu beantworten, was wohl Beethoven aus einer solchen Idee gemacht haben würde. Sollte man nicht das Ungeheuerste von ihm erwarten? — Wir glauben, er hätte sie nicht einmal benutzt, und sie liegt viel mehr im Charakter des Meisters im Zarten und Feinen wie Spohr, als in dem des gewaltigen Beethoven. Spohr war es wohl auch, der das erste Doppelquartett schrieb, wie schon in diesen Blättern ausgesprochen wurde.

Zwei Orchester sind denn in der Sinfonie tätig, von denen das eine einen mehr obligaten Charakter hat und (ohne die starken Messing- und Schlaginstrumente) nur einfach besetzt werden soll, das andere aber, bis etwa auf die Hoboen und Fagotten, die immer einstimmig spielen, die gewöhnliche starke Besetzung verlangt. Daß diese ungewöhnliche Art der Instrumentation der Aufführung an manchen Orten hinderlich sein wird, ist natürlich; im übrigen halten wir die Sinfonie für nicht so schwierig wie z. B. die »Weihe der Töne«.

Weicht denn die Sinfonie in vielem vom Herkömmlichen ab, so auch in der Form, in der Folge der Sätze; der erste, ein Gemälde seligen Kinderlebens, ist nach einer langsamen Einleitung ein Allegretto; wir möchten ihm den Preis geben; grüne Matten breiten sich vor uns aus, und unter einem wolkenlosen Himmel spielen die Kinder zu Scharen; dazwischen sieht man wohl auch das wehmütig lächelnde Auge des Meisters selbst, und wie er sich gern seiner eigenen Kinderzeit erinnern mag.

Den Charakter des zweiten Satzes haben wir schon oben nach dem Inhalte des Mottos bezeichnet. Er schildert gut, was er will; dem dumpfen, zweifelnden Anfange folgt ein leidenschaftliches Allegro; auch hier sieht überall der edle Meister selbst durch, der die Verirrungen seines Lieblings (einen Helden der Sinfonie angenommen) gleichsam selbst mit zu beklagen scheint.

In diesem Satze ist mir eine einzige Stelle aufgefallen, von der mir scheint, daß sie vielleicht nicht ganz die Wirkung macht, die sich der Komponist davon versprochen; es ist dies das Solo der Violine des 1sten Orchesters, die gegen die Massen des andern nicht aufkommen kann und zu dünn klingt. Eine Verstärkung wäre natürlich sehr leicht zu erreichen gewesen; aber es scheint, der Komponist lege Gewicht darauf, daß ein einziger sie spiele, und wir glauben seine Idee zu verstehen. So wäre denn von einstudierenden Dirigenten darauf zu sehen, daß das 2te Orchester mit seiner Stärke möglichst an sich halte.

Im dritten Satze sehen wir den Dichter nun ganz auf seinem Felde; der Böse entflieht, und die Kraft des Guten siegt. In der Erfindung der Themas erinnert dieser an anderes von Spohr, namentlich auch an den letzten Satz des ungefähr in gleicher Zeit geschriebenen Trios in E-moll, und auch der Schluß erinnert an den der »Weihe der Töne«, ohne deshalb einen schönen erhebenden Eindruck zu verfehlen.

So schließt der Meister. Laßt uns ihm folgen, in der Kunst, im Leben, in seinem ganzen Streben! Der Fleiß, der aus jeder Zeile der Partitur hervorgeht, ist wahrhaft rührend. Er sei uns mit unsern größten Deutschen ein leuchtendes Vorbild! —

Auf die neue Sinfonie von F. Mendelssohn-Bartholdy* waren wohl alle, die die glänzende Bahn dieses seltenen Gestirns teilnehmend bisher verfolgt, auf das höchste gespannt. Man sah ihr wie gleichsam

* Werk 56.

seiner ersten Leistung auf dem sinfonistischen Gebiete entgegen; denn seine wirklich erste Sinfonie in C-moll fällt beinahe in die früheste Jugendzeit des Künstlers, seine zweite, die er für die Philharmonische Gesellschaft in London schrieb, ist durch den Druck nicht bekannt worden; die Sinfoniekantate endlich, der »Lobgesang«, kann nicht als eine rein instrumentale Arbeit betrachtet werden. So fehlte im reichen Kranze seiner Schöpfungen, die Oper ausgenommen, nur noch die Sinfonie: in allen andern Gattungen hatte er sich schon fruchtbar gezeigt.

Wir wissen's durch dritte Hand, daß die Anfänge der neuen Sinfonie zwar auch in eine frühere Zeit, in die von Mendelssohns Aufenthalt in Rom fallen; die eigentliche Vollendung geschah aber erst in jüngster[488]. Zur Beurteilung ihres ganz besondern Charakters ist dies gewiß interessant zu erfahren. Wie wenn wir aus einem alten verlegten Buche plötzlich ein vergilbtes Blatt herausziehen, das uns an eine entschwundene Zeit erinnert, und diese nun in ganzer Helle wieder auftaucht, daß wir die Gegenwart vergessen, so mögen wohl auch die Phantasie des Meisters, als er jene alten, im schönen Italien gesungenen Melodien wieder in seinen Papieren fand, holde Erinnerungen umspielt haben, so daß, bewußt oder unbewußt, endlich dieses zarte Tongemälde entstand, das einen wohl, wie etwa die italienische Reisebeschreibung in Jean Pauls »Titan«, die Trauer, jenes gesegnete Land nicht gesehen zu haben, auf eine Weile vergessen machen könnte. Denn daß durch die ganze Sinfonie ein eigentümlicher Volkston weht, ist schon mehrfach ausgesprochen worden, — ein ganz phantasieloser Mensch nur wird dies nicht merken. Das besondere reizende Kolorit ist es denn auch, das, wie der Franz Schubertschen Sinfonie, so der Mendelssohnschen eine besondere Stelle in der Sinfonieliteratur sichert. Das herkömmliche Instrumentalpathos, die gewohnte massenhafte Breite trifft man in ihr nicht, nichts, was etwa wie ein Überbieten Beethovens aussähe, sie nähert sich vielmehr, und hauptsächlich im Charakter, jener Schubertschen, mit dem Unterschiede, daß, während uns die letztere eher ein wildes, zigeunerisches Volkstreiben ahnen läßt, uns die Mendelssohns unter italienischen Himmel versetzt. Darin liegt zugleich ausgesprochen, daß der jüngeren ein anmutig gesitteter Charakter innewohnt, und daß sie uns weniger fremdartig anspricht, indes wir freilich der Schubertschen wieder andere Vorzüge, namentlich den reicherer Erfindungskraft zusprechen müssen.

In der Grundlage zeichnet sich die Sinfonie Mendelssohns noch durch den innigen Zusammenhang aller vier Sätze aus; selbst die melodische

Führung des Hauptthemas in den vier verschiedenen ist eine verwandte; man wird dies auf eine erste flüchtige Vergleichung herausfinden. So bildet sie denn mehr als irgendeine andere Sinfonie auch ein engverschlungenes Ganze; Charakter, Tonart, Rhythmus weichen in den verschiedenen Sätzen nur wenig voneinander ab. Der Komponist wünscht auch selbst, wie er in einer Vorbemerkung sagt, daß man die vier Sätze ohne lange Unterbrechung hintereinander spiele.

Was das Rein-Musikalische der Komposition anlangt, so ist wohl über deren Meisterlichkeit niemand in Zweifel. An Schönheit und Zartheit des Baues im ganzen und der Bindeglieder im einzelnen stellt sie sich neben seine Ouvertüren; an reizenden Instrumentaleffekten ist sie nicht minder reich. Wie fein M. einen älteren Gedanken wiederzubringen, wie er einen Rückgang zu schmücken versteht, daß uns das Frühere wie in neuer Beleuchtung entgegentritt, wie reich und interessant das Detail ohne Überladung und philisterhafte Gelehrttuerei, davon gibt jede Seite der Partitur neue Beweise.

Die Wirkung der Sinfonie auf das Publikum wird zum Teil mit von der größeren oder mindern Virtuosität des Orchesters abhängen; dies ist freilich immer so, hier aber, wo weniger die Kraft der Massen als die ausgebildete Zartheit der einzelnen Instrumente in Anspruch genommen wird, doppelt der Fall. Vor allem verlangt sie zarte Bläser. Am unwiderstehlichsten wirkt das Scherzo; es ist in neuerer Zeit kaum ein geistreicheres geschrieben worden; die Instrumente sprechen darin wie Menschen.

Der Klavierauszug ist vom Komponisten selbst und mithin gewiß das treueste Abbild, das gedacht werden kann. Trotzdem läßt er oft nur die Hälfte der Reize der Orchesterwirkungen ahnen.

Der Schluß der ganzen Sinfonie wird widerstreitende Meinungen hervorrufen, es werden ihn manche im Charakter des letzten Satzes erwarten, während er, das Ganze gleichsam kreisförmig abrundend, an den Anfang des ersten erinnert. Wir können ihn nur poetisch finden, er ist wie der einem schönen Morgen entsprechende Abend. —

---

115. Antonio Bazzini.

Das Publikum fängt seit kurzem an, einigen Überdruß an Virtuosen merken zu lassen, und (wie sie es schon öfters gestanden hat) diese Zeitschrift auch. Daß dies die Virtuosen selbst fühlen, scheint ihre neuerdings entstandene Auswanderungslust nach Amerika zu beweisen, und es gibt manche ihrer Feinde, die dabei den stillen Wunsch hegen, sie möchten in Gottes Namen ganz drüben bleiben; denn, alles in allem erwogen, zum Besten der Kunst hat die neuere Virtuosität nur wenig beigetragen. Wo sie uns aber in so reizender Gestalt entgegentritt wie bei dem obengenannten jungen Italiener, da lauschen wir gern noch stundenlang, — in kurzem sei es gesagt, es hat mir seit Jahren kein Virtuos so innige Freude gemacht, mich so wohlig und glücklich gestimmt als A. Bazzini[489]. Er scheint mir bei weitem zu wenig anerkannt, auch hier nicht in dem Grade gewürdigt worden zu sein, als er es verdient. Die norddeutschen Publikums entschließen sich nun einmal schwer, einem Künstler einen Namen zu machen; kommt er etwa aus Paris, vielleicht auch mit einem Orden, so hilft ihnen das schon eher über die Zweifel hinweg. Bazzini kam fast ohne allen Namen hierher, trat anspruchslos auf; im Geräusch der Messe ist's ohnedies schwerer, sich bekanntzumachen; man erwartete denn einen Salonspieler, wie man sie schon zu Dutzenden hier gehört. Er ist gewiß bei weitem mehr, und nähme man ihm seine linke Hand (zum Anfassen der Violine), er würde mit der andern noch schreiben können und sich unter den bekannten italienischen Kompositionszelebritäten noch ganz gut ausnehmen; mit andern Worten, er hat auch offenbar produktives Talent, und bei einiger erlangter Theaterkenntnis gewiß ebensoviel Recht wie Herr Donizetti usw., Opern zu schreiben. Sein »Konzert« bewies es am deutlichsten; der natürliche Guß des Ganzen, die meist diskrete Instrumentierung, der wirklich bezaubernde Schmelz und Wohlklang in einzelnen Stellen — von alledieſem haben ja die meisten Virtuosen kaum eine Ahnung. Italiener ist er durch und durch, aber im besten Sinne; als käme er aus dem Lande des Gesanges, nicht einem Lande, das da oder dort liegt, aus jenem unbekannten ewig heitern, so war mir's manchmal bei seiner Musik.

Als Spieler nun insbesondere rangiert er gewiß zu den größten der Gegenwart; an eminenter Fertigkeit, an Anmut und Fülle des Tones, und vor allem an Reinheit und Ausdauer wüßt' ich keinen, dem er es nicht gleichtäte; an eigentümlicher Frische, Jugendlichkeit und Gesundheit des Vor-

trags überragt er wohl die meisten, und vergegenwärtige ich mir mancher, namentlich belgischer Virtuosen herz- und seelenloses blasiertes Wesen, so kommt er mir wie ein Jüngling unter Greisen vor, dem, trotz daß er schon auf solcher glänzenden Höhe, eine noch glänzendere Zukunft bevorsteht.

Dies Urteil zu unterschreiben hätte ich nur das Scherzo über Themas aus der »Aufforderung zum Tanz« von Weber und sein Konzert zu hören gebraucht und gewünscht. An den beiden folgenden Stücken sah ich nur ungern, daß er auch dem Publikum zu schmeicheln nicht verschmäht; hier war weniger Musik, aber eine Anhäufung von Violinkünsten, in denen es nun einmal Paganini niemand nachtun wird. In dieser Weise wolle er letzteren und sich selbst nicht überbieten; sie scheint mir sogar außer seiner Natur zu liegen, die zu gefallen und zu bezaubern nur ihre einfachen Reize zu entfalten braucht; zu Kunstgriffen der Kokette seine Zuflucht zu nehmen hat er nicht nötig.

Möge denn die Welt dem jungen liebenswürdigen großen Künstler die Teilnahme zuwenden, mit der sie gegen weniger Würdige oft verschwenderisch genug war. Es zeichnet ihn auch noch eine Eigenschaft aus, die der Bescheidenheit; da ist nichts, was uns spannen und in Verwunderung setzen will. Weltmüder, blasser Virtuosengestalten haben wir nun schon genug gehabt; erfreut euch nun auch einmal an einem kräftigen Jünglingsgesicht, dem Heiterkeit und Lebenslust aus den Augen blickt, wie sie nur ein in sich wahrhaft glückliches Gemüt zurückzuspiegeln vermag.

---

116. Etüden für das Pianoforte.

Th. Vollweiler,
3 Études mélodiques. Oe. 4.

H. Ravina,
25 Études caractéristiques. Livre 1 et 2.

K. Mayer,
3 grandes Études. Oe. 61.

Etüden erscheinen in neuerer Zeit bei weitem weniger als noch vor einigen Jahren. Wir begrüßen das als ein gutes Zeichen, daß sich der Sinn der Künstler vom Mechanischen weg wieder dem Melodischen zuwendet, wie dies auch ganz natürlich gekommen, da eine Steigerung der Etüde nach dem, was Chopin u. a. darin geleistet, nicht wohl möglich

war. Vielleicht durch Mendelssohns unübertreffliche »Lieder ohne Worte« angeregt, brachte Henselt zuerst wieder melodisches Element in die Etüde. Was nach ihm erschienen, bewegt sich in ziemlich gleicher Richtung. Wahrhaft Bedeutendes hat die Gattung in neuester Zeit nicht gebracht; die bedeutenderen Komponisten, sie als abgeschlossen betrachtend, wendeten sich anderem zu.

Auch was uns heute zur Beurteilung vorliegt, will sich im ganzen nicht über den Grad einer hübschen Salonmanier erheben. Spuren tieferer Anlage zeigen sich hier und da nur in den Etüden von K. Vollweiler; der Komponist scheint noch jung, vielleicht, daß er jene heranbildet und mit der Zeit Charakter und Festigkeit des Stils erlangt. Was er in den Etüden gegeben, findet man größtenteils in früheren besser und meisterhafter. Doch dürfen wir auch dem jungen unentwickelten Künstler sich auszusprechen nicht verwehren, wenn er nicht gerade Schülerhaftes oder Verzerrtes bringt. Das letztere findet auf die vorliegenden Etüden keine Anwendung, uns scheint namentlich die dritte gelungener. Daß in allen dreien der Schluß (das 1ste Thema in Oktaven) in gleicher Weise wieder auftritt, deutet auf keine große Erfindungsgabe; freilich ist das eine Bequemlichkeit der Manier, die wir auch bei besseren Komponisten wiederfinden, wie z. B. in allen Henseltschen Etüden der Rückgang in der Mitte auf dieselbe Weise durch eine Reihe verminderter Septimenakkorde geschieht.

Die zu zweit genannten Etüden gewinnen dadurch an Interesse, daß sie, wie wir glauben, einen Italiener zum Verfasser haben. Möchten wir deshalb einen milderen Maßstab anlegen, so dürfen wir auch nicht die Wahrheit verschweigen, daß sie neben einigen artigen Stücken doch auch zuviel Unbedeutendes enthalten, was uns kaum der Veröffentlichung wert scheint. Die frischesten sind Nr. 8 und Nr. 10; das andere möchten wir zum größten Teile ungedruckt wissen. Am bestimmtesten wäre der Komponist als ein Schüler und Nachahmer Bertinis zu bezeichnen, mit dem er namentlich eine gewisse süßliche Schalheit, ohne dessen öfters wirklich graziösen Ausdruck zu besitzen, gemein hat. Einen fertigen Klavierspieler verraten übrigens die Etüden in jedem Stück, als der er sich auch in Paris Ruf erworben. Die Zukunft muß lehren, ob wir uns in unserm Urteil über sein Kompositionstalent geirrt, das uns zurzeit als ein untergeordnetes erscheint.

In den Salon sind gleichfalls die Etüden von K. Mayer zu verweisen. Den Vorzug größter Klaviermäßigkeit teilen sie mit andern Klavierwerken desselben Komponisten, wie sie denn natürlich auch nirgends die

gewandte sichere Schreibweise verleugnen können, die stete Übung und reiferes Alter überall mit sich bringen. Ein langes Leben, eine nachhaltigere Wirkung dürfen wir freilich den Etüden nicht verbürgen; dazu sind sie viel zu sehr im Fluge gehascht, viel zu oberflächlich in Erfindung und Empfindung. Wer aber an flüchtiger Freude sein Vergnügen hat — und Shakespeare und Bach sind auch nicht alle Tage zu genießen und zu verstehen —, der greife wohl auch einmal nach so leichter Musik, eine Stunde hinzutändeln, um dann in um so größerem Maße sich an der Kraft des echten Genius zu erlaben. —

---

117. Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. Rubinstein, »Undine«, Etüde für das Pianoforte.

Werk 1.

Die erste Arbeit des talentvollen Knaben, der sich als Spieler einen schon großen Ruf gemacht. Ob er auch bedeutendes produktives Talent habe, läßt sich nach dieser vorliegenden ersten Leistung weder behaupten noch verneinen. Daß in dem kleinen Stücke das Melodische vorwiegt, ohne gerade eine schöne neue Melodie zu bieten, läßt hoffen, daß er das wahre Wesen der Musik zu begreifen angefangen und sich in diesem Sinne immer glücklicher entwickeln werde. Der Titel der Etüde findet seinen Grund zumeist in der wellenförmigen Art der Begleitungsfigur; etwas Originelleres, durch und durch Gelungenes konnten wir von so jungen Jahren nicht erwarten. In keinem Falle durften aber unreine Harmonien stehen bleiben wie



Jeder irgend leidlich gewandte Musiker hätte ihm die Stelle verbessern können. —

Julius Hopfe, 4 zweistimmige Fugen.

Werk 29.

Derartige Versuche junger Komponisten sind zu selten, als daß wir nicht mit besonderem Vergnügen darauf hinwiesen, und nennt sie Beethoven im Schaffenszorn auch einmal „zweibeinige Skelette" u. dgl., so

sind sie uns noch immer hundertmal lieber als die Bravaden junger Virtuosen, aus denen was Rechtes nie wird. Daß die „Skelette" natürlich keinen ungeheuerlichen Eindruck hervorzubringen vermögen oder sonst eine Revolution in der Musik, glaubt wohl jeder von vornherein. Überall aber müssen wir das Talent und den Fleiß des Verfassers anerkennen, der mit so wenigem in einer der undankbarsten Setzarten so Lobenswertes zu erreichen wußte. Einige allzu gewöhnliche Sequenzen ausgenommen, behagen uns die Fugen in ihrer Klarheit und Regelrichtigkeit ganz gut, am besten die letzte, die uns in Thema und Ausführung die lebendigste scheint. Noch eines: eine Fuge wirkt viel kräftiger nach einem Präludium, und Bach hatte gewiß seine guten Gründe, daß er die meisten seiner Fugen mit Vorspielen einleitete. Wir wünschen, daß sich der Komponist bei späteren ähnlichen Arbeiten diesen Wink nicht entgehen lasse.

Karl Voß, »Der Traum der Kriegerbraut«, Impromptu für die linke Hand allein.

Werk 38.

Irren wir nicht, so existiert ein Bild eines neuern französischen Malers unter gleichem Titel. Vielleicht hat es der Autor bei der Hand gehabt (die rechte bot sich ihm dazu von selbst) und in Tönen nachzukneten versucht, was freilich schon in der Malerei schwer auszudrücken war. Ließe sich nach den Kleidern auf den Menschen, nach Titeln auf den Inhalt schließen, so dürfte der Verfasser auf ein Lob von uns lange warten. In der Musik gibt es nun einmal keine „Kriegerbräute", sondern nur Septimen- und andere Akkorde, und die „linke Hand" allein hat schon Not, diese zu bewältigen, geschweige denn auch noch an die Träume der ersteren zu denken. Doch wir gehen über den geschmacklosen Titel hinweg, ihm kein weiteres Gewicht beilegend, zur eigentlichen Musik, die ebensogut eine Etüde für die linke Hand ist wie viele ihresgleichen. Ein Konzert für zwei Hände halten wir freilich höher, und die Zeitschrift hat schon öfter ausgesprochen, daß mit solchen mechanischen Kunststücken niemandem und der Kunst nicht genützt wird. Die Mühe, die der Spieler aufbietet, ist entsetzlich, und was der Eindruck? kaum eine anderer als der eines holperig und stolperig gespielten Stückes für zwei Hände. Geschicklichkeit und [einiges] Talent wollen wir dem Verfasser nicht absprechen, er verwende sie aber auf Würdigeres und Belohnenderes.

Rudolph Willmers,

»Sehnsucht am Meere«. Musikalisches Tongemälde. Werk 8. — Große Phantasie über ein Thema von Prume. Werk 9. — Große Konzertvariationen über ein Thema von Bellini. Werk 10. — Nocturne. Werk 12.

Außer diesen Kompositionen liegen uns von demselben Verfasser einige Übertragungen von Liedern von Reichardt und Himmel vor, die überall den geschickten brillanten Klavierspieler verraten, als der er sich bei seiner jüngsten Anwesenheit in Paris auf das ehrenvollste betätigte. Wir kennen ihn als Spieler und Kompositionstalent schon seit früher, und die Zeitschrift hat schon öfter ihr Interesse an seinen Leistungen ausgesprochen. Wir bedauern so doppelt, ihn jetzt auf einem von uns an unzähligen Stellen als gänzlich verwerflich bezeichneten Wege vorschreiten zu sehen, auf dem er unmöglich dem Schicksale entgehen kann, dem alles Eitle, Modesüchtige, Virtuosische mit der Zeit unterliegt. Gerade von ihm, der eine strenge Schule durchgemacht, von dem wir wissen, daß er gar wohl Beethoven von Bellini zu unterscheiden weiß, erwarteten wir etwas ganz anderes. Ja, es tritt uns in diesen Sachen das moderne Virtuosentum nicht einmal in seinen glänzenden Seiten entgegen, wie sie durch Liszt und Thalberg vertreten werden, von denen dem ersteren niemand Genialität in Kombination mechanischer Schwierigkeiten, Erfindung wirklich neuer Instrumentaleffekte usw. absprechen kann, ebensowenig wie dem andern eine Salongrazie, eine Berechnung und Kenntnis des Effektes usw., daß er überall einnehmen und enthusiasmieren muß. Den Kompositionen des Hrn. Willmers klebt eine ganz eigene Trockenheit und Philisterhaftigkeit an, als traue er seinen feinen Manieren selber noch nicht, als höre er in der Ferne das Donnerwort seines alten Dessauer Meisters, dem, wie uns, solche Bestrebungen unmöglich erfreulich sein können. Dieser Trockenheit halber, die sich nun eben in Liszt-Thalbergscher Manier bewegt, dieselben Schwierigkeiten ohne deren Reize bringt, glauben wir sogar, daß seinen Produkten nicht einmal in den Kreisen, für die sie berechnet sind, die Teilnahme folgen wird, die jene gefunden, und die wir uns vom virtuosischen Standpunkte aus genommen gar wohl erklären können. Es gibt unsrer Meinung nach nur zwei Ausflüchte für Hrn. Willmers, entweder ganz umzukehren von der seichten Bahn, die er betreten, oder sich dem Schlechten gänzlich in die Arme zu werfen. Im letztern Falle muß er's noch viel toller machen, als es andere vor ihm gemacht; er muß 20stimmige Akkorde hinschreiben können,

Quinten und Oktaven müssen ihn nicht genieren, er muß eine Form bringen, gegen die das Zerrissenste Liszts unschuldiges Kindergelalle ist; er muß mit einem Worte ganz und gar vergessen, daß es eine Würde, daß es etwas Schönes und Ewiges in der Kunst gibt. An Lorbeeren und Verlegern wird es ihm nicht fehlen; nur das eine fürchten wir, — es wird nicht lange dauern; die Kränze, die das Publikum flicht, zerrupft es selber wieder, sie in anderer Weise einem anderen darzubringen, der sich auf besseres Amüsement versteht. Bedenke er dies und ergreife noch früh genug Anstalten zur Umkehr. Man kann sich auch die Gunst der Künstler verscherzen, und dann will's doppelte Anstrengung, sich in die Höhe zu raffen, sich wieder in Respekt zu versetzen. Bedenke er dies. Von sämtlichen Kompositionen, die wir oben nannten, finden wir nur im Notturno eine edlere Haltung, einen Anflug von wirklich empfundener Musik, allenfalls auch in der »Sehnsucht am Meere«, obwohl in beiden noch Affektiertes und Seichtes genug; vollkommen verwerflich aber sind die andern Sachen und nichts als ein Konglomerat nicht einmal interessanter und geschmackvoller Passagen, eine Art der Komposition, von der man sich nur unwillig abwenden kann. Der Komponist ist noch jung, wir wissen dies; es wird noch Schlechteres und von Talentloseren gedruckt. Aber eben wir richten nicht allein nach den Leistungen, sondern auch nach den Gaben, die jemand hat, und es ist uns in der Überzeugung, daß wir es mit einem jungen Talente zu tun haben, dessen ungewöhnliche Begabung wir durchaus zugeben, doppelt schmerzlich zu gestehen, daß wir hier so wenig Würdiges und Ungemeines von ihm zu berichten gehabt haben. —

---

118. Konzerte und Konzertstücke für Pianoforte mit Orchesterbegleitung.

Ferdinand Kufferath, Kapricico für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters.

Werk 1.

Die Zeitschrift hat schon mehrere Arbeiten dieses talentvollen jungen Komponisten besprochen, der einige Zeit in unserer Nähe lebte und, wenn auch nicht Schüler Mendelssohns, von ihm Rat und Belehrung erhielt. Dieser Einfluß äußert sich auch in der vorliegenden Komposition unverhohlen und stärker zwar als in anderen späteren, die uns mit seinem Namen

zu Gesicht gekommen. Eine neue Seite der Kunst zeigt uns somit das Kapriccio nicht, immerhin aber ein achtungswertes Streben, doppelt dies in unserer Zeit, wo die meisten Klavierkomponisten aus Unkenntnis des Orchestersatzes etwas Ähnliches kaum hervorzubringen vermögen. Wir erinnern uns, das Kapriccio hier mit Begleitung des Orchesters gehört und an der sinnigen diskreten Instrumentierung uns damals erfreut zu haben. Ist, wie wir hoffen, der Komponist seitdem nicht stehen geblieben, so dürfen wir immer Gediegeneres in dieser Gattung von ihm erwarten, und auch auf Anerkennung darf er rechnen; denn das Verlangen nach derartigen Kompositionen wird, wie gesagt, immer dringender. Was dem Kapriccio im speziellen fehlt, ist ein anmutiger melodischer Charakter, jener Zauber des Wohlklanges, wie er uns auch aus dem Ernste des Meisters entgegenströmt. Vielleicht trägt zum Gedrückten, Dumpfen der Wirkung auch die Tonart, Des-dur und Cis-moll, bei; das Orchester arbeitet nun einmal in diesen und ähnlichen schwer und ungern, Jean Paul würde sagen, wie in Blechhandschuhen. Mag dies ein Wink für den jungen Tonsetzer sein, später leichtere zu wählen, wenn er wieder in Verbindung mit Orchester schreibt. Diesem eigensinnigen Ungeheuer müssen sich nun einmal in gewissen Beziehungen alle bequemen. Mit den besten Hoffnungen für die Zukunft des Künstlers sehen wir seinen späteren Leistungen entgegen.

W. Sterndale Bennett, Kapriccio für das Pianoforte mit Orchester.

Werk 22.

Dies Kapriccio teilt alle Vorzüge, die wir schon oft so an den Kompositionen dieses bedeutendsten aller lebenden englischen Komponisten zu loben hatten. Das eine fangen wir zu fürchten an, Bennett scheint sich immer fester in eine Manier einzuspinnen, aus der er zuletzt nicht mehr herauskommen wird. Er sagt seit kurzem immer dasselbe, nur in veränderter Form; je vollkommener er die letztere zu beherrschen gelernt hat, je mehr scheint die eigentliche Erfindungskraft in ihm abzunehmen. Er müßte, seinen Kräften einen neuen Sporn zu geben, sich auf große Arbeiten werfen, auf die Sinfonie, die Oper usw., müßte sich vom Niedlichen, Spielerischen abwenden, der Kraft, der Leidenschaft eine Sprache finden. Vielleicht, daß dies schon ohne unser Zutun geschehen. Wir wollen's hoffen, in jedem Falle dankbar gegen ein Talent, das zu den echtesten der Gegenwart gehört.

Aloys Schmitt, Brillantes Rondo für das Pianoforte mit Orchester.

Werk 101.

Der Komponist ist bekannt genug in seiner Seitenverwandtschaft zur Hummelschen Schule, die auch dies Rondo auf das deutlichste verrät. Was wir in den meisten Leistungen jener finden, Korrektheit, Klarheit und Fluß des Satzes, finden wir auch hier, und den Fieldschen Beigeschmack, den das Rondo außerdem hat, erklärt der Autor selbst durch den Titel »Souvenir à John Field«, den er seinem Werke gegeben. Eins ist uns aus ihm wieder recht klar geworden: wie sich Zeit und Ansprüche in den letzten 10 bis 15 Jahren verändert haben. Das Rondo, früher gedruckt, würde sich Eingang verschafft haben; jetzt, wir fürchten, gelingt es ihm nicht. Wir sind ganz und gar über jene Halbgattung von Musik hinaus, wo der Komponist den Virtuosen und dieser jenen glänzen lassen wollte. Beethoven, der arme bespöttelte Beethoven, ja der ist's freilich, der zu fürchten war, der hat uns doch andre Begriffe von Musik beigebracht. Aber auch gute bürgerliche Prosa sei unverwehrt, wenn sie von der Borniertheit nicht etwa der Poesie eines Unsterblichen, wie Beethoven, gleichgesetzt wird. Es geschieht auch schon seltener, die Köpfe sind heller geworden.

Wir kommen jetzt zu den eigentlichen Konzerten oder auch Konzertinos, die neuerdings erschienen, und möchten mit einem tiefen Seufzer anfangen über die Unfruchtbarkeit, die sich auf diesem Gebiete der Klaviermusik zeigt, über die wenige Bedeutendheit des wenigen Erschienenen; quantitativ wie qualitativ steht es wirklich traurig um die Gattung. Ein Konzertino von J. Rosenhain bestärkt uns in dem Verdachte, den wir schon seit einiger Zeit zu schöpfen anfingen, daß dieser nicht unbegabte Komponist immer mehr nachlasse im Streben und dem unrettbaren Los eines Routiniers mit den Jahren anheimfallen werde. Wir wissen wohl, es gibt Verhältnisse, wo sich der Künstler zu seinem Erröten vergessen, wo er schreiben muß für Verleger und Publikum. Aber nur die drängendste Notwendigkeit hätte hier einen Anspruch auf Nachsicht der Kritik; in jedem andern Falle wäre Schonung an unrechter Stelle. Wir haben denn über das Konzertino nichts zu sagen als: es ist eine Spekulationsarbeit, in jenen brillanten Flitter versteckt, wie er Wirkung macht etwa an Geburtstagen gerührter Väter talentloser Töchter; von Musik ist da keine Rede.

Über ein Konzertino von K. Czerny (Werk 650) wissen wir gleichfalls nichts zu sagen. Wer so schreibt, der kann es freilich bis Werk 1000 bringen. Es gehört aber viel — Talent dazu.

Von einem Konzerte von Karl Mayer (Werk 70) erwarteten wir gleichfalls mehr. Es enthält fast nur Passage; vielleicht, daß sich in der Orchesterpartitur, die uns nicht zu Händen gekommen, manches Lobenswertere findet, — die Klavierstimme hat uns, wie gesagt, wenig Freude gemacht. Gehen am musikalischen Himmel hier und da freundliche Zeichen auf, die eine schönere Zukunft der Kunst verheißen, so verstimmen Werke wie dies Konzert, wo alles wieder auf Mechanik und Fingerbravour hinausläuft, um das doppelte. Man spricht so oft von Verderbtheit des Publikums; wer hat es denn verdorben? Ihr, die Komponisten-Virtuosen. Ich wüßte kein Beispiel, daß ein Publikum bei einem Beethovenschen Konzert je eingeschlafen wäre. Herr K. Mayer gehört zu den Besseren der galanten Schule, wir haben manchem seiner kleineren Klavierstücke, anmutigen Miniaturgebilden, oft aufrichtiges Lob spenden müssen, mit seinem Konzerte hat er aber keinen Fortschritt gezeigt.

Es bleibt noch ein Konzert zu besprechen übrig von Jacques Schmitt (Werk 300), das, in Erfindung weder neu noch bedeutend, doch überall den gründlichen Mann von Fach und Talent verrät, namentlich eine würdige Form, die große dreisätzige, aufstellt, wie wir's denn bedauern würden, wenn diese letztere ganz aus der Konzertmusik verschwände, weshalb jedoch irgend genialen Neuerungen nichts weniger als der Weg vertreten sein soll. Der Komponist ist, wie sein Bruder Aloys, von dem wir oben sprachen, bekannt genug; sie haben manches gemein und sind wohl auch in ziemlich gleicher Schule erzogen. Außer Klarheit und Fluß des Satzes zeichnet die Kompositionen von Jacques Sch. noch ein besonderer Wohlklang und vor denen des anderen mehr Erfindungskraft der Melodie aus. Jedenfalls ist es erfreulich, einen verschollen Geglaubten wieder mit einer größeren Komposition hervortreten zu sehen, und hebt sie die Gattung auch nicht auf eine höhere Stufe, so vermehrt sie sie auch nicht unnütz; im Gegenteil, man wird das Konzert, etwa als Vorstudie zu Hummelschen, jüngern Spielern mit Nutzen in die Hand geben können[490].

Dies ist denn die Ausbeute, die wir auf diesem Gebiete der Musik machten, das Wichtigste, was in einem Zeitraume von über drei Jahren herausgekommen. Daß es um die Gattung traurig stehe, sagten wir oben zuviel?

---

119. Lieder und Gesänge.

Karl Koßmaly,

6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (3. Heft.)

Karl Helsted,

6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Werk 1.

Robert Franz,

12 Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Werk 1. 2 Hefte.

Der Name des zuerst Genannten ist wohl den meisten unserer Leser kein fremder mehr. Wie sich in seinen Kunstansichten, von denen diese Zeitschrift seit ihrer Entstehung öfters mitteilte, ein stets auf das würdigste Ziel der Kunst gerichteter Sinn aussprach, so war dies auch von ihm als Praktiker zu erwarten. Zeigte es sich dort überall deutlich, daß hinter dem Kritiker ein guter Musiker sich verbarg, so gilt von den Liedern dasselbe umgekehrt, und wie wir ihm gern in die oft seltsam verschlungenen Gänge seiner Gedankenwelt folgten, so gern und als Musiker noch lieber in die seiner Tonschöpfungen. Die Lieder sind nicht alle gleich und scheinen auf zwei verschiedene Lebensperioden des Komponisten hinzudeuten. In eine frühere setz' ich Nr. 1. »Frühlingsglaube«, Nr. 3 »Erster Verlust« und Nr. 6 »Nähe des Geliebten«, in eine spätere, neuere die anderen. Der Unterschied dieser zwei Hälften ist auffallend. Hat sich der Komponist in den späteren offenbar zu größerer Klarheit durchgerungen, zu einer leichteren, freieren Behandlung von Wort und Ton, so möchte ich dafür nicht die älteren hingeben, wie oft sie uns auch ein verdüstertes Gemüt sehen lassen. Hat er in den ersteren vielleicht leichter gefunden, so in den anderen tiefer gesucht; die letzteren, jene in älterer Zeit geschriebenen, sind mir die lieberen.

Es ist eine schöne Zeit, wo der junge Künstler, unbekümmert um Zeit und Ruhm, allein seinem Ideal nachlebt, den höchsten Fleiß auch auf das Kleinste verwendet, seiner Kunst alles hinzuopfern bereit ist. In eine solche scheinen mir jene erstgenannten drei Lieder zu fallen; es sind welche unter vier Augen zu singen, nicht ohne Mühen, aber mit Liebe gepflegt und vollendet; vor einem Publikum würden sie erstarren, unverstanden wie ein tiefer Mensch im Gesellschaftssaale vorübergehen, ihre oft grüblerischen Einzelheiten sogar Mißbehagen erwecken. Anders die drei andern Lieder; sie sind weit absichtlicher, mehr auf die augenblickliche Wirkung berechnet,

und gewiß, daß sie sich schneller Beifall erringen; aber jene Innigkeit und Ursprünglichkeit geht ihnen dafür ab, man merkt ihnen sogar eine Hinneigung in die Weisen anderer, namentlich Fr. Schuberts und Marschners, an, während jene älteren, nur leise manchmal an Spohr erinnernd, sonst dem eigensten Gemüt des Komponisten entsprungen scheinen. Was die Lieder Koßmalys im ganzen auszeichnet, ist die Absicht der tiefsten Erfassung des Gedichtes und der auf die Begleitung gewendete sorgsame Fleiß. Von seiten des Singenden wie des Spielenden gehört zu ihrem Vortrag ein genaues Verständnis, das dieser mit seinem oft vielstimmigen Gespinst nicht verdeckt, während jener den goldenen Faden der Melodie unbekümmert fortzuführen verstehen muß. Oft möchte man über ein „Zuviel" in der Begleitung klagen; bei genauerer Betrachtung erscheint sie aber der Erfindung des Ganzen so verwachsen, daß sich kaum etwas wegnehmen läßt. Möchte denn der Komponist jenen Ton wiederfinden, den er früher angestimmt; er war sein eigner und kann ihm nicht verloren sein; wir haben noch manche edle Blüte seines Talents von ihm zu erwarten. —

Der zweitgenannte Komponist ist ein junger Däne, und wie uns Dänemark in neuester Zeit manch beachtenswertes Talent geliefert, wie Hartmann, Gade, Horneman, v. Lövenskiold u. a., so freut es uns, diesen in der Zeitschrift schon öfters erwähnten Namen den des Hrn. Helsted hinzuzufügen, der sich mit seinen Liedern auf das ehrenvollste in Deutschland einführt. So mag im Auslande noch manches Talent verborgen leben, das sehnsüchtig nach Deutschland, noch immer dem guten Vaterlande wahrer Musik, herüberblickt, und es gibt freilich nur wenige kunstsinnige Fürsten, die ihnen die Mittel, Bildung und Ruf zu gewinnen, so oft und gern gewähren wie der von Dänemark, von welchem auch der Komponist zu einem mehrjährigen Aufenthalt im Auslande Unterstützung erhielt. Wir führen dies an, weil sich so manches an den Liedern leichter erklären läßt: die deutschen Texte, die fast immer gute Deklamation, die ganze Art der Musik, die, nur manchmal nordischer anklingend, sonst echt deutsch zu nennen. Von vielen unserer Liederkomponisten können wir dies leider nicht rühmen; wir haben wohl Hamburger, Wiener u. a., echtdeutsche nur wenige; der junge Däne könnte manchem zum Muster dienen. Damit sei indes keineswegs gesagt, es wären die Lieder durchweg meisterhaft, aber ein feuriger Jünger im Guten steht immer höher als ein Meister im Mittelmäßigen, und jenes Epitheton dürfen wir unserem im besten Sinne des Wortes geben. Vielleicht sind die Lieder,

wie ein Opus 1, so die ersten überhaupt, die der Komponist geschrieben; die Melodie erscheint hier und da noch etwas unfertig, die Form will sich noch nicht überall gleichschön gestalten. Wie der Quell, ehe er zum reichen breiten Strome wird, in unruhiger Hast jetzt Wasserfälle bildend oder Fels und Stein überspringend vorwärtstreibt, so mancher junge Künstler, und oft bieten gerade jene Anfänge einen reizenderen malerischeren Anblick als das bequeme Bett, in dem sich öfters die Meisterschaft ausruht. Dies Bild auf die Lieder angewandt, so haben sie etwas anziehend Wildes und jene erste Frische, der wir gern die kleinen Mängel nachsehen, wie sie sich im Gefolge jeder ersten Versuche finden. So wüßten wir z. B. an manchem Liede des Hrn. Kücken formell nichts auszusetzen; aber die ganze Richtung dieses und anderer Komponisten seines Charakters ist eine vulgäre, während wir an den Leistungen anderer formell vielleicht zu tadeln finden, der Punkt aber, von dem sie ausgehen, ein ungleich höherer ist. Daß die Lieder, von denen wir sprechen, durchaus einer edleren Richtung angehören, bemerken wir mit Freuden; sie sind mehr als bloße Akkordbegleitung zu einer sangbaren Melodie, sie gehen ins Leben des Gedichtes ein, und die meist glückliche Auffassung schließt auch die künstlichere Ausführung nicht aus. So entdecken wir oft kleine Nachahmungen, hinter denen die Melodie nur um so schlauer hindurchsieht, feine Züge, die das Ohr des Musikers verraten, der neben der Hauptmelodie gleichzeitig zweite und dritte kleinere erfindet. In dieser Art scheinen mir das »Klosterfräulein« und »In der Fremde« die gelungensten; namentlich muß das letzte, etwas langsam genommen, von durchaus trefflicher Wirkung sein; es ist mein Liebling geworden. Was die Lieder, gegeneinander verglichen, noch interessant macht, ist ihre charakteristische Verschiedenheit. Während andre Komponisten jahrelang nicht von Müller-, Wiegen- u. a. Liedern lassen können, zeigt hier jedes, was freilich vernünftigerweise schon durch die Wahl der verschiedenen Gedichte bedingt wurde, eine andere musikalische Färbung. Der innige »Frühlingsglaube«, der wilde »Irre Spielmann« Eichendorffs, Heines spöttisches »Im Hirn spukt mir ein Märchen fein«, die beiden »altdeutschen« Lieder, und das letzte melancholische »In der Fremde«, sie schlagen alle einen unter sich verschiedenen, in der Hauptsache immer den rechten Ton an, was für die Fähigkeit des Komponisten, die er mit der Zeit der Oper zuwenden möge, das günstigste Zeugnis ablegt. Tadel gegen einzelnes — wo wäre der nicht vorzubringen! So scheint mir das erste Lied trotz seiner Innigkeit doch etwas schwerfällig, das altdeutsche

eines guten Flusses zu entbehren, der Schluß des »Klosterfräulein« unbehaglich u. dgl. Aber, wie gesagt, die Hauptsache ist da: Talent, ernstes Streben, schon weit gediehene Bildung; die Genien, die ihm dies verliehen, werden auch ferner ihre freundliche Hilfe nicht versagen. —

Über die Lieder von R. Franz ließe sich viel sagen; sie sind keine vereinzelte Erscheinung und stehen im innigen Zusammenhange mit der ganzen Entwickelung unserer Kunst in den letzten zehn Jahren. Man weiß, daß in den Jahren 1830—34 sich eine Reaktion gegen den herrschenden Geschmack erhob. Der Kampf war im Grunde nicht schwer; er war einer gegen das Floskelwesen, das sich, Ausnahmen wie Weber, Loewe u. a. zugegeben, fast in allen Gattungen, am meisten in der Klaviermusik zeigte. Von der Klaviermusik ging auch der erste Angriff aus; an die Stelle der Passagenstücke traten gedankenvollere Gebilde, und namentlich zweier Meister Einfluß machte sich in ihnen bemerklich, der Beethovens und Bachs. Die Zahl der Jünger wuchs; das neue Leben drang auch in andere Fächer. Für das Lied hatte schon Franz Schubert vorgearbeitet, aber mehr in Beethovenscher Weise, dagegen in den Leistungen der Norddeutschen die Wirkung Bachschen Geistes sich kundgab. Die Entwickelung zu beschleunigen, entfaltete sich auch eine neue deutsche Dichterschule: Rückert und Eichendorff, obwohl schon früher blühend, wurden den Musikern vertrauter, am meisten Uhland und Heine komponiert. So entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik widerspiegelte. Die Lieder von R. Franz gehören durchaus dieser edlen neuen Gattung an. Das in Bausch und Bogen fabrizierende Liedermachen, das ein Stümpergedicht mit demselben Behagen rezitiert wie etwa ein Rückertsches, fängt an, in seinem Werte gewürdigt zu werden, und wenn das gemeine Publikum den Fortschritt nicht gewahrt, den Besseren ist er längst klar geworden. Und in Wirklichkeit ist vielleicht das Lied die einzige Gattung, in der seit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortschritt geschehen. Vergleicht man z. B. an den vorliegenden Liedern den Fleiß der Auffassung, der den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben möchte, mit der Nachlässigkeit der älteren Behandlung, wo das Gedicht nur eben so nebenher lief, den ganzen harmonischen Ausbau dort mit den schlotternden Begleitungsformeln, wie sie die frühere Zeit nicht loswerden konnte, so kann nur Borniertheit das Gegenteil sehen. Mit dem vorigen ist schon das Charakteristische der Lieder von R. Franz

ausgesprochen; er will mehr als wohl- oder übelklingende Musik, er will uns das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben. Das Still-Träumerische gelingt ihm am besten; doch finden wir auch Reizend-Naives, so gleich das 1ste Lied, dann das »Tanzlied im Mai«, und mutigere Aufwallungen, wie in einigen Burnsschen Texten. Eine Reihe der verschiedensten Bilder und Gefühle weckt das Liederdoppelheft; etwas Schwermütiges möchte sich überall mit einstehlen. Zum Vortrag der Lieder gehören Sänger, Dichter, Menschen; allein lassen sie sich am besten singen, und dann etwa zur Abendstunde. Einzelnes beleidigt mein Ohr, so die Anfänge des 7ten und 12ten Liedes, das öfters wiederkommende e im letzten; eines, das 7te, wünschte ich ganz aus der Sammlung entfernt, es scheint mir in Melodie und Harmonie zu gesucht. Was außerdem übrigbleibt, ist interessant, bedeutend, oft vorzüglich schön. Dem Tieckschen Schlummerliede wünscht' ich einen musikalisch-reicheren Schluß; doch bleibt es auch ohnedies eines der glücklichsten. Wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht fertig; innige Musikmenschen werden sie schon herausfinden.

Die Lieder unterscheiden sich denn hinreichend von anderen. Wer aber so begonnen, darf sich nicht wundern, wenn die Zukunft noch höhere Anforderungen an ihn stellt. Erfolge in kleinen Genres führen oft zur Einseitigkeit, zur Manier. Schütze sich der junge Künstler dagegen durch Ergreifen neuer Kunstformen, versuche er sein reiches Innere auch anders auszusprechen als durch die Stimme. Unsere Teilnahme folgt ihm gewiß überall.

---

120. Kleinere Kompositionen für Pianoforte.

Franz Proche, 6 Variationen über ein Originalthema elegischen Inhalts.

Werk 27.

Vom Thema hat der Komponist nicht zuviel gesagt, wenn er es nennt, wie er es genannt; es berührt uns auf eine ganz eigne melancholische Weise, wie die letzte Klage eines Unglücklichen; wir würden es geradezu trefflich nennen müssen, wenn uns nicht einige geschmacklose Wendungen darin wieder störten. Und so verhält es sich mit dem ganzen Zyklus; es ist ein sonderbares Gemisch von Philiströsität und Talent, von Geschmacklosigkeit und Empfindungsfülle. Daß jede der Variationen

aus einem andern Tone geht als das Thema, würden wir an sich eher als etwas Besonderes, vom Schlendrian Abweichendes bezeichnen als tadelnswert finden. Wie es aber hier geschieht, in der Weise, daß die verschiedenen Variationen einen vom elegischen Ton des Themas sich gänzlich entfernenden Charakter annehmen, die in C-dur sogar in einen François Hüntenschen Bravourton verfällt, will uns jene Sonderbarkeit eben nur als eine solche, keine durch eine innere Notwendigkeit begründete Form erscheinen. Aber das Thema, wie gesagt, und dann auch der Schlußsatz, der wieder den Charakter des Themas aufnimmt, stimmen uns zur Teilnahme für den Komponisten, der, wenn er seinen Geschmack an wahren Mustern reinigen wollte, vielleicht mit der Zeit wahrhaft Schönes zutage fördern würde. Vor allem müßte er dann vom Passagenkram lassen, dem Ursprünglichen seiner Gedanken die rechte Fassung zu geben, überhaupt vieles lernen, was sich aus keinen Büchern, sondern nur im steten Verkehr mit Meistern und Meisterwerken und durch Vergleichung zwischen diesen und den eigenen Leistungen lernen läßt. Möchte ihm die erstere Vergünstigung zuteil werden und er zum andern Kraft und Bescheidenheit genug mitbringen!

Stephan Heller, Phantasie (Werk 31) und Boleros (Werk 32) über Themas aus der »Jüdin« von Halévy.

Dies ist auch Salonmusik; aber wie sieht hier überall der feine Musiker heraus, wie pikant und eigentümlich alles! Oft schon haben wir unser Bedauern ausgesprochen, wenn wir wirklich schöpferische Talente in sekundären Kompositionsweisen sich ergehen sahen; anderntheils kann es aber auch Nutzen bringen, wenn geistreiche Künstler, wie St. Heller, manchmal den Salon bedenken, wohin sonst kein Strahl guter Musik so leicht dringen würde. Es ist, als ob sich Halévys Musik in Hellers Hand veredelte; er besitzt eine außerordentliche Gewandtheit, fremdes Mittelmäßiges so zuzurichten, daß es sich wie eine gute Originalkomposition anhört. Wir wissen kaum einen andern Komponisten, der es ihm darin gleichtäte, der sich in einer Gattung, die immer einen künstlerischen Verdacht erregt, so wenig von seiner Würde zu vergeben wüßte. Wende er also immerhin von seinem Reichtum auch dem Dilettanten zu; er schlägt ihm damit die Brücke zum Verständnis tieferer Kunst. Gefahr für seine eigene bessere Künstlerschaft scheint dabei nicht vorhanden zu sein.

S. Thalberg, Brillante Walzer.

Werk 47.

Sie wären zu rezensieren, ohne sie gesehen zu haben. Was könnte man hier erhalten als das Rechte, eine flimmernde flunkernde Klavier-Tanzmusik, die nichts will als das. Auch Chopin und Liszt haben für den Tanzsalon geschrieben; wie Thalberg sich im großen von diesen unterscheidet, wird man hier wieder im kleinen gewahr; den schwärmerischen immer etwas masurenartigen Charakter der Chopinschen Walzermusik, den stürmischen des Ungarn Liszt in elegant-wienerischer Vereinigung wiederzufinden, greife man nur nach den Thalbergschen Walzern. Eine Empfehlung der Kritik ist unnötig, wo auch ein Abraten nichts fruchten würde.

S. Friedburg, Kaprice.

Die Komposition hat keine Werkzahl, ist vom Komponisten „seinem Vater" zugeeignet, — wir haben also wohl ein Erstlingsprodukt vor uns, und zwar ein vielversprechendes. Wie selten wird uns die Freude, dies sagen zu können, und wie gern möchten wir's öfter! Vor allem zeigt sich in der Kaprice, so kurz sie ist, eine klare künstlerische Form; sie bringt nichts kopflos Zusammengewürfeltes, man sieht überall die ordnende Hand, die auch künstlichere Formenverschlingungen zu beherrschen trachtet, die vor den Schwierigkeiten der Entwirrung nicht zurückschreckt. Wo wir dies an der Jugend wahrnehmen, dürfen wir immer Hoffnungen für die Zukunft hegen; die Beherrschung der Form führt das Talent zu immer größerer Freiheit, die Geschichte aller Künste und Künstler hat das bewiesen. Zwar, wir finden auch in der Kaprice jugendliche Auswüchse, aber das Gute ist bei weitem überwiegend, und durch und durch Meisterliches gelingt ja auch dem älteren Künstler nicht zu jeder Stunde. So bewillkommnen wir denn den jedenfalls noch jungen Mann und seinen ersten Sprößling mit den erfreulichsten Erwartungen für das Später. Zur größeren Wirkung des Stückes hätten wir ihm nur einen feurigeren Schluß, einen Schluß im Forte gewünscht; im lebensfrischen Charakter der Kaprice lag auch kein Grund zu dem leisen Ende. Auf nichts aber hat der Komponist in seiner Kunst mehr zu achten als auf die rechte Kraft des Schlusses; nur sie gibt die Totalwirkung.

F. Chopin, Tarantelle.

Werk 43.

Ein Stück in Chopins tollster Manier; man sieht den wirbelnden, vom Wahnsinn besessenen Tänzer vor sich, es wird einem selbst wirblig dabei zumute. Schöne Musik darf das freilich niemand nennen; aber dem Meister verzeihen wir wohl auch einmal seine wilden Phantasien, er darf auch einmal die Nachtseiten seines Innern sehen lassen. Für Rezensenten vom rechten Schrot und Korn hat Chopin ohnedies nicht geschrieben. — Das erste Verständnis des Stückes wird leider durch die Druckfehler, von denen es wahrhaft wimmelt, sehr erschwert.

W. Sterndale Bennett, Rondo.

Werk 25.

Nach der vorhergehenden Komposition wirkt die Benettsche wie der Tanz einer Grazie nach einem Hexenreigen. Bennett hat schon viel Ähnliches geschrieben, und einen Fortschritt läßt auch diese Arbeit vermissen, die andererseits wieder alle die meisterlichen Vorzüge besitzt, die wir schon so oft an diesem Komponisten hervorhoben. Das Ganze gibt sich anspruchlos und ist offenbar zu einer Studie für Spieler mittlerer Fertigkeit bestimmt, wie es auch der hier und da angegebene Fingersatz andeutet. Es fehlt an gehaltvollen Stücken dieser Art, weshalb wir es angelegentlich empfehlen.

---

121. Preissonaten.

Gustav Krug,

Großes Duo für Pianoforte und Violine. Werk 3.

Louis Hetsch,

Großes Duo für Pianoforte und Violine. Werk 13.

Es sind die beiden Kompositionen von dem norddeutschen Musikvereine in Hamburg mit dem Preise, und zwar die erstgenannte mit dem ersten, die zweite mit dem zweiten gekrönt worden. Eine vergleichende Kritik scheint also hier mehr als in jedem andern Falle statthaft. Interessant mußte schon jedem von vornherein die Anzeige sein, daß ein

Dilettant den Preis über die Künstler davongetragen. Nach genauerer Einsicht in die Kompositionen bekennen wir indes, daß die Sachen keineswegs so schlimm stehen, daß die Ehre der Musiker noch keineswegs als verloren zu erachten. Mit Vergnügen gestehen wir, durch die erstgekrönte Komposition mit einem Dilettanten bekannt geworden zu sein, wie es deren, was Reinheit des Satzes, Geschicklichkeit der Anordnung und Ausführung im Sinne guter Muster anlangt, nicht viele geben mag. Von einer Preiskomposition verlangen wir indes mehr, als daß sie bloß gut ist, daß sie uns keinen Anlaß zu Tadel gibt: wir verlangen ein erfindungsreiches, lebensfrisches Werk, ein Werk, das uns neue Seiten der Kunst enthüllt oder, im mildesten Sinne vom Richter beurteilt, auf eine fruchtbare Zukunft des Schöpfers hoffen läßt. Solchen Ansprüchen gegenüber kann sich aber die erstgenannte Komposition nicht halten; wir vermissen überall Originalität und Neuheit, sie erhebt sich kaum über ähnliche Arbeiten von Andreas Romberg, mit andern Worten, sie kommt zirka 30 Jahre zu spät. Wir müssen dies, so gut es Buchstaben vermögen, genauer nachweisen.

Der erste Satz — A-moll — beginnt mit einem einfachen Thema, das aber schon vom 5ten Takte an matt wird und auch später, wo die Violine in einem simpeln Kontrapunkt dazutritt, kein wärmeres Interesse zu erwecken vermag. Die Stelle bis zum Erscheinen des Dur-Themas bewegt sich lebhafter fort; das letztere selbst aber (in C-dur) scheint uns sehr gewöhnlich, durch gar nichts ausgezeichnet. Schluß des 1sten Teils in C-dur und etwas dilettantenhafter Rückgang nach A-moll, um in den Anfang zu kommen. Im Mittelteil dieses Satzes wird nun der 1ste Takt des Anfangsthemas ausführlicher behandelt, doch nach Beschaffenheit dieses letzteren wenig interessant. Das Dur-Thema erscheint jetzt in (Fis-)Moll; hierauf ziemlich schnelle Modulation nach A-moll und dem Anfange zurück, worauf nach gewöhnlichem Herkommen das Frühere noch einmal folgt und bald der Schluß mit dem 1sten Thema wieder.

Es folgt ein Scherzo, das wir artig und wohlgelungen nennen müssen; auch das Trio sagt uns sehr zu; nur erwarte man eben nichts Originelleres.

Die Stelle des Adagios vertreten Variationen über ein hübsch gesungenes Thema. Von den ersteren gefällt uns die 3te als charaktervoll empfunden; die 2te ist kaum eine Variation, sondern das Thema selbst, nur mit einem einfachen Klavierakkompagnement vermehrt.

Den Variationen schließt sich ohne Pause gleich der letzte Satz, ein Allegro agitato, an. In der Form etwas unklar, scheint er uns dennoch der lebendigste und schwungvollste der ganzen Sonate und hinterläßt so eine dem Werke günstige Stimmung.

Fassen wir unser Urteil in kurzem zusammen, so müssen wir dem Verfasser, wie gesagt, Befähigung und Bildung zugestehen, seinem Streben, durch Einfachheit zu wirken, alle Gerechtigkeit widerfahren lassen, ihm Glück wünschen zu seiner Kunst, die ihm vielleicht einen trocknen bürgerlichen Beruf[491] verschönen hilft. Wäre seiner Komposition der Preis allein zuerkannt worden, wir könnten nichts dagegen haben, da uns der Wert der anderen eingeschickten Arbeiten nicht bekannt sein kann. Anders gestaltet sich aber die Sache, wo wir, wie hier, eine zweite Komposition zum Vergleich vor uns haben, und so gestehen wir, das Preisgericht nicht zu begreifen, das die bei weitem bedeutendere, überall von einem reichen Talente zeugende Sonate von Louis Hetsch jener nachsetzen konnte.

Das Werk leidet, im Gegensatze zu dem des Hrn. Krug, an einer gewissen Unruhe und Überfülle; aber wieviel Vorzüge hat es außerdem vor jenem! Ein lebensfrisches Herz schlägt uns aus ihm entgegen, der Komponist gibt sich voll und ohne Rückhalt, es spiegelt sich ein Moment der Gegenwart in seinem Werke, nicht der schlechten, verderbten, sondern ihrer würdigeren Vertreter. Und sehen wir den Künstler noch nicht auf der Höhe seines Talentes, siegt er nicht geniusgleich, so ist es auch gewiß noch nicht zu Ende mit seiner Kraft, und wir dürfen auf immer meisterhaftere Leistungen von ihm mit Sicherheit aussehen. Überall sympathisieren wir nicht; manches scheint uns gesucht, nicht natürlich genug gesungen, der Komponist gehört zu den origineller en Naturen, die immer mehr Zeit zu Entwickelung brauchen als die alltäglichen. Achtung müssen wir aber immerhin dem schon Erreichten zollen, seinem bedeutenden harmonischen Wissen, seinem kräftigen Stil, seinem Streben, im ganzen wie im einzelnen bedeutend zu sein. Den Vorzug vor allen Sätzen geben wir dem ersten; erinnert er auch in seinem Hauptthema etwas an das des Beethovenschen großen Es-dur-Konzerts, so hat das doch der überall hervorbrechenden Wärme der Behandlung keinen Eintrag getan. Diesen Anklang ausgenommen begegnen wir sonst im Satze lauter Eigentümlichem, oft, namentlich in der Harmonie, Interessantem und Neuem; auch an künstlichen Kombinationen in der thematischen Arbeit ist das Stück reich. Vor allem aber sagt uns eben sein leidenschaftlicher stolzer

Charakter zu, der, auch wo er sich zuweilen zu milderen, schwärmerischeren Gefühlen umstimmen möchte, nirgends zu weibischer Sentimentalität herabsinkt.

Wir müssen leider bekennen, daß die übrigen Sätze, einer nach dem andern, an Interesse verlieren. Im Adagio treffen wir zwar noch auf bedeutende Schönheiten; die breite Anlage steht ganz im Verhältnisse zu dem ersten Satze und erinnert an die Adagioweise in den größeren Beethovenschen Sonaten. Im Scherzo vermissen wir aber einen eigentlich anziehenden Gedanken; schön ist jedoch der Übergang ins Trio und das letztere selbst. Am wenigsten gefällt uns der letzte Satz; schon das Thema dünkt uns nicht musikalisch genug; man sehe selbst:



Wir hofften wenigstens auf eine kanonische humoristische Verarbeitung, zu der das Thema auf den ersten Anblick auffordert. Es kommt aber nichts dergleichen. Das zweite Thema:



ist womöglich noch weniger bedeutend. Trotzdem führt der Komponist den Satz nicht mit Unehren durch, und es fehlt ihm nicht an einzelnen geistreichen Wendungen.

Fassen wir unser Urteil über beide Werke noch einmal zusammen, so wiederholen wir: in jedem Falle überwiegt die zweite Sonate die erste an Kraft, Erfindung und Originalität; in keinem möchten wir aber dem achtungswerten Dilettanten deshalb seine Freude verkümmern. Auch zum Glück gehört Talent, und jeder findet am Ende in der eigenen Brust seinen unparteiischsten Richter.

---

122. Aphoristisches.

Neue, kühne Melodien mußt du erfinden.

„Es hat gefallen" oder „es hat nicht gefallen" sagen die Leute. Als ob es nichts Höheres gäbe als den Leuten zu gefallen!

Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf!

Niemand kann mehr, als er weiß. Niemand weiß mehr, als er kann.

Wer in der Literatur nicht das Bedeutendste der neuen Erscheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Musik sollten wir auch so weit sein. —

Worüber die Künstler tage-, monate-, jahrelang nachgedacht haben, das wollen die Dilettanten im Husch weghaben? —

---

123. Der »Sommernachtstraum«.

(Brieflich.)

Der zuerst etwas über den »Sommernachtstraum« von mir erfährt, bist natürlich Du, geliebter Freund. Wir sahen ihn endlich gestern (nach beinahe 300 Jahren zum ersten Male), und daß der Theaterdirektor gerade einen Winterabend mit ihm ausschmückte, zeugt von richtigem Sinne, denn im wirklichen Sommer verlangte man eher nach dem »Wintermärchen« — aus bekannten Gründen. Viele, das kann ich Dir versichern, sahen wohl nur Shakespeare, um Mendelssohn zu hören; mir ging es umgekehrt. Ich weiß recht wohl, daß Mendelssohn es nicht macht wie schlechte Schauspieler, die sich im zufälligen Zusammenspiel mit großen recht breit machen wollen; seine Musik (die Ouvertüre ausgenommen) will nur eine Begleitung sein, eine Vermittelung, eine Brücke gleichsam zwischen Zettel und Oberon, ohne die ein Hinüberkommen in das Reich der Feerei fast unmöglich, wie sie gewiß auch zu Shakespeares Zeiten schon eine Rolle gespielt. Wer mehr von der Musik erwartete, wird sich

getäuscht gefunden haben; sie tritt sogar noch bescheidener zurück als in der »Antigone«, wo freilich die Chöre den Musiker zu reicherer Ausstattung zwangen. In den Gang der eigentlichen Handlung, in das Liebesverhältnis der vier jungen Leute greift die Musik sonst nicht ein; nur einmal schildert sie in sprechenden Affekten das Suchen der Hermia nach ihrem Geliebten; dies ist eine vortreffliche Nummer. Im übrigen begleitet sie nur die Feenpartien des Stückes. Und hier war Mendelssohn an seinem Platz und niemand so wie er, das weißt Du. Über die Ouvertüre ist die Welt längst einig; „transferierte Zettels" gibt es freilich überall. Die Blüte der Jugend liegt über sie ausgegossen wie kaum über ein anderes Werk des Komponisten, der fertige Meister tat in glücklichster Minute seinen ersten höchsten Flug. Rührend war mir's, wie in den später entstandenen Nummern oft Bruchstücke aus der Ouvertüre zum Vorschein kommen, und nur in den Schluß des Ganzen, der den Schluß der Ouvertüre fast wörtlich bringt, stimme ich nicht ein. Die Absicht des Komponisten nach Abrundung des Ganzen ist klar; sie scheint mir aber zu verstandesmäßig hervorgebracht; gerade diese Szene hätte er mit seinen frischesten Tönen ausstatten sollen, gerade hier, wo die Musik zur größten Wirkung gelangen konnte, hatte ich etwas Originales, Neugeschaffenes erwartet. Denke Dir selbst die Szene, wo die Elfen zu allen Lugen und Spalten des Hauses hereinkletternd ihren Ringelreihn tanzen, Droll voran, „die Flur zu fegen blank und weiß", und Oberon, seinen Segen erteilend: „Friede sei in diesem Schloß usw." — nichts Schöneres für Musik kann gedacht werden. Komponierte M. doch an dieser Stelle noch etwas Neues! — So, schien mir denn, blieb auch die höchste Wirkung des Stückes am Schlusse aus; man erinnerte sich wohl der vielen reizenden Musiknummern im Vorhergegangenen, der Eselskopf Zettels mag noch heute manchen belustigen, der Zauber der grünen Waldnacht und die Verwirrung darin vielen unvergeßlich bleiben; das Ganze machte doch aber mehr den Eindruck einer Rarität. Im übrigen, glaube mir, ist die Musik fein und geistreich genug, gleich vom ersten Auftreten Drolls und der Elfe an; das ist ein Necken und Scherzen in den Instrumenten, als spielten sie die Elfen selbst; ganz neue Töne hört man da. Äußerst lieblich ist auch das bald darauf folgende Elfenlied mit den Schlußworten „nun gute Nacht mit Eya Popey" und so alles, wo die Feen mit im Spiele sind. Auch einen Marsch kannst Du hören (den ersten, glaub' ich, den Mendelssohn geschrieben) vor dem Schluß des letzten Teils, er erinnert in etwas an den Marsch in Spohrs »Weihe der Töne« und hätte

origineller sein können; doch enthält er ein höchst reizendes Trio. Das Orchester spielte unter Md. Bachs Leitung vortrefflich, auch die Schauspieler gaben sich alle Mühe, dagegen die Ausstattung fast ärmlich zu nennen war. Heute soll das Stück wiederholt werden.

---

124. Niels W. Gade.

In einem französischen Blatte war vor kurzem zu lesen: „Ein junger dänischer Komponist macht jetzt in Deutschland Aufsehen, er heißt Gade, wandert, seine Violine auf dem Rücken, öfters von Kopenhagen nach Leipzig und zurück und sieht dabei aus wie der leibhaftige Mozart.“ Der erste und letzte Satz sind vollkommen richtig, nur in den Mittelsatz hat sich etwas Romantik eingeschlichen. Der junge Däne kam wirklich vor einigen Monaten in Leipzig an (obwohl er wie seine Violine fahrend), und sein Mozartkopf mit dem starken wie in Stein gehauenen Haupthaar paßte gut zu den Sympathien, die seine Ouvertüre zu »Ossian« und seine 1ste Sinfonie unter den hiesigen Musikern schon vorher erregt hatten.

Aus seinem äußeren Leben ist nur wenig zu berichten. Zu Kopenhagen im Jahre 1817 geboren, Sohn eines dortigen Instrumentenmachers, mag er seine ersten Jahre mehr unter Instrumenten als unter Menschen hingeträumt haben. Seinen ersten Unterricht in der Musik erhielt er von einem jener gewöhnlichen Lehrer, die überall nur auf den mechanischen Fleiß, nicht auf das Talent sehen, und es soll der Mentor mit den Fortschritten seines Zöglings nicht sonderlich zufrieden gewesen sein. Gitarre, Violine und Klavier lernte er, von jedem etwas, ohne sich außerordentlich hervorzutun. Erst später bekam er gründlichere Lehrer in Werschall und Berggreen, wie ihn auch der treffliche Weyse manchmal beriet. Kompositionen verschiedener Art entstanden, von denen indes der Komponist jetzt nicht viel halten will, es wären zum Teil Ausbrüche einer fürchterlichen Phantasie gewesen. Später kam er in die königliche Kapelle zu Kopenhagen als Violinist, und hier hatte er Gelegenheit, den Instrumenten alle die Geheimnisse abzulauschen, von denen er sie uns manchmal in seinen Instrumentalstücken erzählen läßt. Diese praktische Schule, manchem versagt, von vielen unverstanden benutzt, erzog ihn wohl hauptsächlich zu jener Meisterschaft in der Instrumentation, die ihm unbestritten zugestanden werden muß. Durch seine Ouvertüre »Nachklänge aus Ossian«,

die auf das Urteil Spohrs und Fr. Schneiders mit dem von dem Kopenhagener Musikvereine ausgeschriebenen Preise gekrönt wurde, mag er wohl die Aufmerksamkeit seines regierenden kunstliebenden Königs auf sich gezogen haben; so erhielt er denn, wie viele andere Talente unter seinen Landsleuten, ein wahrhaft königliches Stipendium zu einer Reise ins Ausland, und er machte sich fürs erste nach Leipzig auf, das ihn zuerst in das größere musikalische Publikum eingeführt hatte. Noch ist er hier, wird sich aber binnen kurzem nach Paris, und von da nach Italien begeben. So benutzen wir denn den Augenblick, wo sein Bild noch frisch vor uns steht, einige Züge der künstlerischen Eigentümlichkeit des trefflichen Mannes zu geben, wie uns unter den Jüngeren seit lange keiner vorgekommen.

Wer von seiner Ähnlichkeit mit Mozart, die wirklich etwas Überraschendes hat, indes auch auf eine musikalische Ähnlichkeit beider schließen wollte, würde sehr irren. Wir haben einen ganz neuen Künstlercharakter vor uns. In der Tat scheint es, als ob die Deutschland angrenzenden Nationen sich von der Herrschaft deutscher Musik emanzipieren wollten; einen Deutschtümler könnte das vielleicht grämen, dem tiefer blickenden Denker und Kenner der Menschheit wird es nur natürlich und erfreulich vorkommen. So vertritt Chopin sein Vaterland, Bennett England, in Holland gibt J. Verhulst Hoffnungen, seinem Vaterlande ein würdiger Repräsentant zu werden, in Ungarn machen sich gleichfalls nationelle Bestrebungen geltend. Und wie sie auch alle die deutsche Nation als ihre erste und geliebteste Lehrerin in der Musik betrachten, so soll sich niemand verwundern, wenn sie auch für ihre Nation ihre eigene Sprache der Musik zu sprechen versuchen wollen, ohne deshalb den Lehren ihrer Meisterin untreu zu werden. Denn noch hat kein Land der Welt Meister, die sich mit unsern großen vergleichen könnten, und niemand hat dies noch leugnen wollen.

Auch im Norden Europas sahen wir schon nationelle Tendenzen äußern. Lindblad in Stockholm übersetzte uns seine alten Volkslieder, auch Ole Bull, obwohl kein produktives Talent erster Größe, versuchte Klänge aus seiner Heimat bei uns einzubürgern. Mußten ja die neu auftauchenden bedeutenden Dichter Skandinaviens seinen musikalischen Talenten eine mächtige Anregung geben, wenn sie anders nicht von selbst von ihren Bergen und Seen, ihren Runen und Nordscheinlichtern daran erinnert würden, daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfe.

Auch unsern jungen Tonkünstler erzogen die Dichter seines Vaterlandes; er kennt und liebt sie alle; die alten Märchen und Sagen begleiteten ihn auf seinen Knabenwanderungen, und von Englands Küste ragte Ossians Riesenharfe herüber. So zeigt sich in seiner Musik, und zuerst eben in jener »Ossians«-Ouvertüre, zum erstenmal ein entschieden ausgeprägter nordischer Charakter; aber gewiß wird Gade selbst am wenigsten verleugnen, wieviel er deutschen Meistern zu verdanken hat. Den größten Fleiß, den er ihren Werken widmete (er kennt so ziemlich alles von allen), belohnten sie ihm mit dem Geschenk, das sie allen hinterlassen, die sich ihnen treu zeigen, mit der Weihe der Meisterschaft.

Von neuern Komponisten ist namentlich ein Einfluß Mendelssohns in gewissen Instrumentalkombinationen sichtbar, namentlich in den »Nachklängen aus Ossian«; in der Sinfonie erinnert manches an Franz Schubert; dagegen sich überall eine ganz originelle Melodienweise geltend macht, wie sie bisher in den höheren Gattungen der Instrumentalmusik in so volkstümlicher Art noch nicht dagewesen. Überhaupt ragt aber die Sinfonie in jedem Bezug über die Ouvertüre, in Naturkräftigkeit wie in Meisterhaftigkeit des Technischen.

Dabei ist nur eines zu wünschen: daß der Künstler in seiner Nationalität nicht etwa untergehe, daß seine „nordscheingebärende" Phantasie, wie sie jemand bezeichnete, sich reich und vielgestaltig zeige, daß er auch in andere Sphären der Natur und des Lebens seinen Blick werfen möge. So möchte man allen Künstlern zurufen, erst Originalität zu gewinnen, und dann sie wieder abzuwerfen; schlangengleich häute er sich, wenn das alte Kleid zu verschrumpfen anfängt.

Aber die Zukunft ist dunkel; es geschieht das meiste anders, als wir dachten; nur unsere Hoffnungen dürfen wir aussprechen, daß wir das Gediegenste, Schönste von diesem ausgezeichneten Talente erwarten. Und als hätte ihn, wie Bach, schon der Zufall des Namens auf die Musik hingewiesen, so bilden sonderbarerweise die vier Buchstaben seines Namens die vier offenen Violinsaiten. Streiche mir niemand dies kleine Zeichen höherer Gunst weg, wie das andere, daß sich sein Name (durch vier Schlüssel) mit einer Note schreiben läßt[492], die herauszufinden Kabbalisten ein leichtes sein wird.

Noch in diesem Monate erwarten wir eine zweite Sinfonie Gades; sie weicht von der ersten ab, ist weicher und leiser; man denkt dabei an die lieblichen Buchenwälder Dänemarks.

---

125. Theaterbüchlein (1847—1850)[493].

»Johann von Paris« von Boieldieu.

(Den 4ten Mai 1847 in Dresden.)

Eine Meisteroper. Zwei Akte, zwei Dekorationen, zwei Stunden Zeitlänge — alles trefflich geraten. »Jean de Paris«, »Figaro« und »Barbier«, die ersten komischen Opern der Welt und nur die Nationen der Komponisten zurückspiegelnd!

Instrumentation (auf die jetzt mein Hauptaugenmerk geht) überall meisterlich — die Blasinstrumente, namentlich Klarinetten und Hörner, mit Vorliebe behandelt, den Gesang nirgends deckend, — die Violoncellos hier und da schon als selbständige Stimme mit Effekt behandelt.

Hörner klingen in hoher Lage, wenn die Singstimme noch höher liegt, sehr gut, verschmelzen sich mit ihr.

»Templer und Jüdin« von Marschner.

(Den 8ten Mai 1847.)

Mit großem Genuß gehört. Die Komposition hier und da unruhig, nicht ganz klar instrumentiert, neben einer Fülle geistreicher Melodien. Bedeutendes dramatisches Talent, einzelne Anklänge an Weber.

Ein Edelstein, der sich nicht ganz von seiner rohen Hülle [hat] befreien können.

Behandlung der Singstimmen zum Teil nicht dankbar und vom Orchester erdrückt. Zuviel Posaunen.

Die Chöre gingen spottschlecht, sie müßten teilweise größere Wirkung machen.

In Summa, nach den Weberschen die bedeutendste deutsche Oper der neuern Zeit.

»Iphigenia in Aulis« von Gluck.

(Den 15ten Mai 1847.)

Schröder-Devrient, Klytämnestra; [Johanna] Wagner, Iphigenia; Mitterwurzer, Agamemnon; Tichatschek, Achill.

Richard Wagner hat die Oper in Szene gesetzt; Kostümierung und Dekoration sehr angemessen. Auch an der Musik hat er hinzugetan; ich

ich glaubt' es hie und da zu hören. Auch den Schluß „nach Troja" hinzugemacht. Dies ist eigentlich unerlaubt. Gluck würde an R. Wagners Oper vielleicht den umgekehrten Prozeß vornehmen — wegnehmen, herausschneiden.

Was soll ich über die Oper sagen! Wie lange die Welt steht, solche Musik wird immer wieder einmal zum Vorschein kommen, wird nie alt.

Ein großer, origineller Künstler. Mozart steht auf seinen Schultern sichtbar; Spontini kopiert ihn oft wörtlich.

Der Schluß der Oper wieder von höchster Wirkung, wie in »Armida«.

»Tannhäuser« von Richard Wagner[494].

(Den 7ten August 1847.)

Eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt. Gewiß, daß sie einen genialen Anstrich hat. Wär' er ein so melodiöser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit.

Viel ließe sich über die Oper sagen, und sie verdiente es, ich hebe es mir auf später auf.

»La Favorite« von Donizetti.

(Den 30sten August 1847.)

Nur zwei Akte hörte ich. Puppentheatermusik! —

»Euryanthe« von K. M. von Weber.

(Den 23sten Septbr. 1847.)

Geschwärmt haben wir wie lange nicht. Die Musik ist noch viel zuwenig erkannt und anerkannt. Es ist Herzblut, sein edelstes, was er hatte; ein Stück Leben hat ihm die Oper gekostet — gewiß. Aber auch unsterblich ist er durch sie.

Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß. Alles höchst geistreich und meisterhaft. Die Charakteristik der einzelnen, namentlich Eglantinens und Euryanthens, wie herrlich — und wie klingen die Instrumente! Aus der innersten Tiefe sprechen sie zu uns.

Wir waren ganz voll davon, sprachen noch lange darüber. Das genialste Stück der Oper scheint mir das Duett zwischen Lysiart und Eglantine im 2ten Akt. Der Marsch im 3ten Akt zu Ehren der nämlichen ist's auch, aber nicht Einzelnem, dem Ganzen gebührt die Krone.

»Barbier von Sevilla« von Rossini.

(Im November 1847.)

Mit der Viardot-Garcia als Rosine. Immer erheiternde geistreiche Musik, die beste, die Rossini je gemacht. Die Viardot macht aus der Oper eine große Variation; kaum eine Melodie läßt sie ungeschoren. Welch falsche Ansicht von Virtuosenfreiheit! Übrigens ihre beste Rolle. —

»Stumme von Portici« von Auber.

(Den 22sten Febr. 1848.)

Die Oper eines musikalischen Glückskindes. Der Stoff hat sie erhalten. Die Musik gar zu roh, gemütlos, dabei abscheulich instrumentiert. Hier und da Funken von Geist.

»Oberon« von Weber.

(Den 18. März 1848.)

Gar zu lyrischer Stoff. Auch die Musik andern Weberschen Opern an Frische nachstehend. Eine schlumprige Aufführung.

»Ferdinand Cortez« von Spontini.

(Den 27ten Juli 1848.)

Mit Entzücken zum 1stenmal gehört.

»Fidelio« von Beethoven.

(Den 11ten August 1848.)

Schlechte Aufführung und unbegreifliche Temponahme von R. Wagner.

»Heimliche Ehe« von Cimarosa[495].

(Den 19. Juni 1849.)

Im Technischen (Satz und Instrumentation) durchaus meisterlich, sonst ziemlich interesselos, zuletzt wahrhaft langweilig und aller Gedanken ledig.

»Wasserträger« von Cherubini.

(Den 8. Juli 1849.)

Mit großer Freude an der geistreichen meisterlichen Oper seit vielen Jahren wieder zum erstenmal gehört. Ein vortrefflicher Wasserträger in Dall' Aste.

»Prophet« von Giac. Meyerbeer.

(Den 2. Februar 1850.)

+

---

126. Musikalische Haus- und Lebensregeln[496].

Die Bildung des Gehörs ist das wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe[497], der Kuckuck — forsche nach, welche Töne sie angeben. —

Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es gibt aber viele Leute, die meinen, damit alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Üben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich, das ABC möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an. —

Man hat sogenannte „stumme Klaviaturen“ erfunden; versuche sie eine Weile lang, um zu sehen, daß sie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht sprechen lernen. —

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muster. —

Lerne frühzeitig die Grundgesetze der Harmonie. —

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Kontrapunkt usw.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe tust. —

Klimpere nie! Spiele immer frisch zu, und nie ein Stück halb. —

Schleppen und Eilen sind gleichgroße Fehler. —

Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser als schwere mittelmäßig vorzutragen. —

Du hast immer auf ein rein gestimmtes Instrument zu halten. —

Nicht allein mit den Fingern mußt du deine Stückchen können, du mußt sie dir auch ohne Klavier vorträllern können. Schärfe deine Einbildungskraft so, daß du nicht allein die Melodie einer Komposition, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtnis festzuhalten vermagst. —

Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme hast, ohne Hilfe des Instrumentes vom Blatt zu singen; die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Hast du aber eine klangvolle Stimme, so säume keinen Augenblick, sie auszubilden, betrachte sie als das schönste Geschenk, das dir der Himmel verliehen! —

Du mußt es so weit bringen, daß du eine Musik auf dem Papier verstehst. —

Wenn du spielst, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört. —

Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu. —

Legt dir jemand eine Komposition zum erstenmal vor, daß du sie spielen sollst, so überlies sie erst. —

Hast du ein musikalisches Tagewerk getan und fühlst dich ermüdet, so strenge dich nicht zu weiterer Arbeit an. Besser rasten, als ohne Lust und Frische arbeiten. —

Spiele, wenn du älter wirst, nichts Modisches. Die Zeit ist kostbar. Man müßte hundert Menschenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da ist, kennen lernen wollte. —

Mit Süßigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu gesunden Menschen. Wie die leibliche, so muß die geistige Kost einfach und kräftig sein. Die Meister haben hinlänglich für die letztere gesorgt; haltet euch an diese. —

Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit; nur, wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Wert. —

Schlechte Kompositionen mußt du nicht verbreiten, im Gegenteil sie mit aller Kraft unterdrücken helfen. —

Du sollst schlechte Kompositionen weder spielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen bist, sie anhören. —

Such' es nie in der Fertigkeit, der sogenannten Bravour. Suche mit einer Komposition den Eindruck hervorzubringen, den der Komponist im Sinne hatte; mehr soll man nicht; was darüber ist, ist Zerrbild. —

Betrachte es als etwas Abscheuliches, in Stücken guter Tonsetzer etwas zu ändern, wegzulassen, oder gar neumodische Verzierungen anzubringen. Dies ist die größte Schmach, die du der Kunst antust. —

Wegen der Wahl im Studium deiner Stücke befrage Ältere; du ersparst dir dadurch viel Zeit. —

Du mußt nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutenden Meister kennen lernen. —

Laß dich durch den Beifall, den sogenannte große Virtuosen oft erringen, nicht irremachen. Der Beifall der Künstler sei dir mehr wert als der des großen Haufens. —

Alles Modische wird wieder unmodisch, und treibst du's bis in das Alter, so wirst du ein Geck, den niemand achtet. —

Viel Spielen in Gesellschaften bringt mehr Schaden als Nutzen. Sieh dir die Leute an; aber spiele nie etwas, dessen du dich in deinem Innern zu schämen hättest. —

Versäume aber keine Gelegenheit, wo du mit anderen zusammen musizieren kannst, in Duos, Trios usw. Dies macht dein Spiel fließend, schwungvoll. Auch Sängern akkompagniere oft. —

Wenn alle erste Violine spielen wollten, würden wir kein Orchester zusammenbekommen. Achte daher jeden Musiker an seiner Stelle. —

Liebe dein Instrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchste und einzige. Bedenke, daß es noch andere und ebenso schöne gibt. Bedenke auch, daß es Sänger gibt, daß im Chor und Orchester das Höchste der Musik zur Aussprache kommt. —

Wenn du größer wirst, verkehre mehr mit Partituren als mit Virtuosen. —

Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor allen von Joh. Seb. Bach. Das »Wohltemperierte Klavier« sei dein täglich Brot. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker. —

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wissen. —

Von deinen musikalischen Studien erhole dich fleißig durch Dichterlektüre. Ergehe dich oft im Freien! —

Von Sängern und Sängerinnen läßt sich manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht alles. —

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden! Du hast noch nichts erfunden und gedacht, was nicht andere vor dir schon gedacht und erfunden. Und hättest du's, so betrachte es als ein Geschenk von oben, das du mit anderen zu teilen hast.

Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren. —

Ein schönes Buch über Musik ist das »Über Reinheit der Tonkunst« von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirst. —

Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik.

Versäume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es gibt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im Spiel alsogleich Rache nähme, als die Orgel. —

Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch. —

Was heißt denn aber musikalisch sein? Du bist es nicht, wenn du, die Augen ängstlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühsam zu Ende spielst; du bist es nicht, wenn du (es wendet dir jemand etwa zwei Seiten auf einmal um) stecken bleibst und nicht fortkannst. Du bist es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahnest, bei

einem dir bekannten auswendig weißt, — mit einem Worte, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen hast. —

Wie wird man aber musikalisch? Liebes Kind, die Hauptsache, ein scharfes Ohr, schnelle Auffassungskraft, kommt, wie in allen Dingen, von oben. Aber es läßt sich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirst es, nicht dadurch, daß du dich einsiedlerisch tagelang absperrst und mechanische Studien treibst, sondern dadurch, daß du dich in lebendigem, vielseitig-musikalischem Verkehr erhältst, namentlich dadurch, daß du viel mit Chor und Orchester verkehrst. —

Mache dich über den Umfang der menschlichen Stimme in ihren vier Hauptarten frühzeitig klar; belausche sie namentlich im Chor, forsche nach, in welchen Intervallen ihre höchste Kraft liegt, in welchen andern sie sich zum Weichen und Zarten verwenden lassen. —

Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen. —

Übe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen. —

Achte schon frühzeitig auf Ton und Charakter der verschiedenen Instrumente; suche ihre eigentümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen. —

Gute Opern zu hören versäume nie. —

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurteil. —

Urteile nicht nach dem Erstenmalhören über eine Komposition; was dir im ersten Augenblick gefällt, ist nicht immer das Beste. Meister wollen studiert sein. Vieles wird dir erst im höchsten Alter klar werden. —

Bei Beurteilung von Kompositionen unterscheide, ob sie dem Kunstfach angehören oder nur dilettantische Unterhaltung bezwecken. Für die der ersten Art stehe ein; wegen der anderen erzürne dich nicht! —

„Melodie" ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es gibt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie dich in tausend verschiedenen Weisen an: des dürftigen Einerleis namentlich neuerer italienischer Opernmelodien wirst du hoffentlich bald überdrüssig. —

Suchst du dir am Klavier kleine Melodien zusammen, so ist das wohl hübsch; kommen sie dir aber einmal von selbst, nicht am Klavier, dann freue dich noch mehr, dann regt sich in dir der innere Tonsinn. — Die Finger müssen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt. —

Fängst du an zu komponieren, so mache alles im Kopf. Erst wenn du ein Stück ganz fertig hast, probiere es am Instrumente. Kam dir deine Musik aus dem Innern, empfandest du sie, so wird sie auch so auf andere wirken. —

Verlieh dir der Himmel eine rege Phantasie, so wirst du in einsamen Stunden wohl oft wie festgebannt am Flügel sitzen, in Harmonien dein Inneres aussprechen wollen, und um so geheimnisvoller wirst du dich wie in magische Kreise gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonienreich noch ist. Der Jugend glücklichste Stunden sind diese. Hüte dich indessen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichsam an Schattenbilder zu verschwenden dich verleitet. Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasierst[498].

Verschaffe dir frühzeitig Kenntnis vom Dirigieren, sieh dir gute Dirigenten oft an; selbst im stillen mit zu dirigieren sei dir unverwehrt. Dies bringt Klarheit in dich. —

Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften[499]. —

Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst. —

Durch Fleiß und Ausdauer wirst du es immer höher bringen. —

Aus einem Pfund Eisen, das wenig Groschen kostet, lassen sich viele tausend Uhrfedern machen, deren Wert in die Hunderttausend geht. Das Pfund, das du von Gott erhalten, nütze es treulich. —

Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zuwege gebracht. —

Die Kunst ist nicht da, um Reichtümer zu erwerben. Werde nur ein immer größerer Künstler; alles andere fällt dir von selbst zu. —

Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden. —

Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz. —

Es meinte jemand, ein vollkommener Musiker müsse imstande sein, ein zum erstenmal gehörtes, auch komplizierteres Orchesterwerk wie in leibhaftiger Partitur vor sich zu sehen. Das ist das Höchste, was gedacht werden kann. —

Es ist des Lernens kein Ende[500]. —



Nachtrag.



A.

1. Jugendaufsätze[501].

Über die innige Verwandtschaft der Poesie und Tonkunst.

(Rede.)

Herrlich und prangend in ihrer schönsten Blüte stehen sie da vor uns, die schönsten aller Künste, die Dichtkunst und die Tonkunst: während dort hinter ungezirkelten, ungeregelten Mauern die Baukunst, weinend ihren großen Fall hervorschaut: während vor geschmacklosen unedlen Statuen die Bildhauerkunst klagend ihr hohes Antlitz verbirgt: während die Tanzkunst jede Grazie, die sich einst in den lieblichsten Formen um den Körper wand: die Malerei entseelt und entblättert, die heiligen Rechte, die ihr der Mensch gegeben hatte, abtreten muß: stellen diese beiden Künste sich allein unverdorben und veredelt unsern Augen dar. Und wahrlich, es sind uns nicht die schlechtesten der Kinder geblieben, nein, die schönsten sind es, die die Erde dem Himmel entrissen hat. Wie? gibt es wohl etwas Schöneres, als mit den Fesseln der Kamöne das kalte, bedächtige Wort zu umschließen, frei auf den freien Schwingen der Dichterkraft alle Räume zu durchsegeln, mit dem grenzenlosen Gebiet der Phantasie alles, was tief im Verborgenen der Natur schafft, zu entschleiern und zu entsiegeln, oder wie von ihr ein großer Dichter spricht:

Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke,
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort,
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.

Oder gibt es etwas Herrlicheres, als mit dem schmelzenden Strome der Harmonien, mit der Macht der Töne, die lieblich aus den Saiten hervorquillt, die schönsten Gefühle dem Herzen zu entlocken; oder gibt es eine größere Kraft, das menschliche Herz in allen Richtungen zu be-

wegen, als es jetzt von den ernsten Tönen des Chorals zur Unschuld und Einfalt, von Frohsinn und Heiterkeit zur Schwermut und zum Tiefsinn, von Gefälligkeit und Ruhe zu Groll und Unlust, von dem Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott zum finstern Hinbrüten, zur Leichenklage und Jammergeächze, von der schwärzesten Verzweiflung zu den frohen Klängen des Triumphes abzustimmen? und wahrlich, dies alles vermag die Tonkunst: aber nicht ihr allein ist es gegeben, die Sinne mit holdem Zauber zu umgaukeln, nicht ihr allein zum höchsten Schönen den Menschen hinaufzutragen — wisset, auch die Poesie vermag solches Großes: sie nur vermag die Seele lieblich zu umstricken, sie hat es vermocht, daß sie ganze Völker staunend anschauten.

O ihr schönsten, ihr herrlichsten Gaben, ihr aller Künste schönste Künste, die ihr den Himmel entgöttert und die Erde zum Himmel hinauftragt, ihr streitet auch jetzt in unserm deutschen Vaterlande um den ehrenden Lorbeerkranz: ich will nicht sagen, daß einer von euch beiden der Vorrang gebührt, ich will keine von den himmlischen Musen beleidigen: aber jene Worte unsres großen Schiller will ich wiederholen:

„Großes wirket ihr Streit, Größeres wirket ihr Bund": — ja, Größeres wirket ihr Bund: Größeres und Schöneres, wenn der einfache Ton durch die geflügelte Silbe, oder das schwebende Wort durch die melodische Woge des Klanges erhöht wird, wenn der leichte Rhythmus des Verses mit dem geordneten Maße des Taktes sanft sich vereint und lieblich abwechselt, wenn sie Hand in Hand ihre himmlischen Pfade wandeln. Aber nicht nur diese Vereinigung des Wohlklanges fesselt beide aneinander, nein, sie werden noch durch andere und zartere Banden zusammengekettet, und diese sind, daß sie beide gleichen Ursprung, beide gleiche Wirkung haben.

Weit davon entfernt, in die Zahl der Dichter auch jene Gelegenheitsdichter, Reimschmiede, Sonettenkräußler, Madrigalschnitzer und Triolettdrechsler, jene Leute, die den Vers nach den Fingern messen und, haben sie dann nach vielem Mühen und Kopfzerbrechen einen ganzen [fehlt] zustande gebracht, sich herzlich freuen, daß sie auch dichten können: oder weit entfernt, unter die Reihen der Tonkünstler jene zierlichen Figurantenkünstler, Trillerschläger, Notenzähler, Walzerverfertiger usw. zu setzen, meine ich jene, die, vorausgesetzt, daß sich ihnen der Reim lieblich in den Vers fügt, daß nicht der Vers dem Worte, sondern das Wort dem Verse gebiete, vorausgesetzt, daß jeder Ton mit dem andern sanft übereinkomme, daß sich die Note um den Takt, nicht der Takt um die

Note schlingt, meine ich jene, die durch das höchste Schöne begeistert auch Begeisterung erwecken. Denn nur Begeisterung ist es, die des Sängers Lied zu den Wolken erhebt, nur Begeisterung ist es, die des Harfners Meisterhand Harmonien zaubern lehrt. Und die Begeisterung, sie ist ernährt und erzeugt durch das Gefühl für das Schöne, für das Gute und für das Erhabene. Homer sang die Göttertaten mächtiger Kämpfer, begeistert durch das Erhabene derselben, Pindaros pries im erhabenen Hymnos die Sänger und die Wettkämpfer, selbst entzückt über die Größe seiner Mitwelt ... Und immer war dem Sänger die Laute nicht fern. Wie sein Lied sich auch aussprechen mochte, ob im Tone des leichten Scherzes Anakreons oder im Schmerzgefühle der Helden des Sophokles, ob in Aristophanes' geißelnder Rede oder in der lieblichen Idylle des Theokrit: Flöte, Laute und Hoboerohr waren ihre treuen Begleiter. Und betrachten wir erst die Höhe, auf welche die Söhne unsrer Tage die Tonkunst erheben, dann muß es um so deutlicher einleuchten, daß die Dichtkunst und Tonkunst aus einer Quelle entspringen. Oder meinst du, daß ein Schiller, ein Goethe, ein Klopstock und die ganze Schar herrlicher Sänger des deutschen Volkes nicht aus demselben heiligen Borne der Begeisterung ihre Lieder geschöpft, aus welchem ein Mozart, ein Haydn, ein Himmel ihre Harmonien hervorriefen ...

Ja, wahrlich schön ist's, mit den Banden der Kamönen,
Zu ketten des empfindungslose Wort:
Der Dichter trägt den Menschen zu dem höchsten Schönen,
Kühn schwingt er sich durch alle Zonen fort;
Den Himmlischen kann nur der Himmel krönen,
Den Göttern ist die Erde ja kein Ort.
Nichts hat die Welt, den Dichter zu belohnen,
Der Himmel gibt ihm seine schönsten Kronen.

Doch schöner ist's, wenn das Geläut der Saite
Verherrlichend des Dichters Lied erhebt:
Wenn zart des Verses rhythmisches Gebäude
Des Taktes Zephirwoge überschwebt.
Ton kämpft mit Ton, Wort ringt mit Wort im Streite,
Der Ton empfindet, und die Silbe bebt,
Bis endlich in der Harmonien zarten Maßen
Sich beide Kämpfer liebevoll umfassen.

Über die Zufälligkeit und Nichtigkeit des Nachruhms.

Tief in jedes Menschen Brust hat die Natur den Trieb, sich vor seinen Nebenmenschen auszuzeichnen, eingeprägt, und gewisse Gefühle flüstern jedem zu: Hier kannst du dich vor jenem hervortun, hier kannst du ihn übertreffen. Heldenmütige Taten eines Feldherrn spornen den andern an, heldenmütigere zu vollbringen. Das Exempel jenes macht diesen kühn: er scheut keine Arbeit, keine Mühe, gönnt sich nicht eher Ruh und Rast, als bis er seinen Zweck erreicht! Die aufgestellten Sätze eines Philosophen treiben den andern an, neuere und bessere zu erfinden: des Künstlers Höchstes ist, die Werke der Kunst nachzuahmen und sie zu übertreffen: kurz, jeder Stand, der höchste wie der niedrigste, bestätigt diesen Satz. Dieses Verlangen nun heißt, wenn es gemäßigt ist, Ehrliebe: ist es aber heftig, unmäßig, so heißt es Ehrsucht, Ehrgeiz. Jene Handlungen, die nur die reine Liebe hervorbringt, sind die edelsten, tugendhaftesten, und der ehrliebende Staatsbürger kennt keine andere Triebfeder als die Liebe zur Tugend: er verabscheut jede niedrige Seele, die aus bloßem Eigennutze und gröberem Interesse handelt. Will man nun einwenden, daß dieses Streben eine Gattung von Eigennutz sei, so muß man bedenken, daß dieser Eigennutz der menschlichen Gesellschaft nicht nur unschädlich, sondern auch sehr zuträglich sei und dem Vorteile anderer am wenigsten entgegensteht. Dieses Streben aber wird durch etwas ungemein gestärkt und durch den kräftigsten Sporn noch mehr angereizt: es ist der Gedanke an Nachruhm, das schönste Bild, das sich der Mensch von sich selbst schaffen, der herrlichste Traum, den er erträumen, die mächtigste Triebfeder, die stärkste Anreizung, die ihn zu guten und edlen Taten anfeuern kann. Starb Leonidas einzig und allein nur wegen des Vaterlandes? Themistokles, kämpfte er seine Schlachten nur für Griechenland? suchte Horatius Cocles einzig deswegen den Tod in den Wellen, um sein Vaterland zu retten? Curtius, stürzte er sich nur für Rom in den Schlund? nein, der Nachruhm ist's, der jene selbst das Bild des Todes nicht scheuen und alles, alles unter dem scheinbaren Deckmantel der Vaterlandsliebe auf dem Herde des Vaterlandes niedersetzen ließ; — oder sang Homer seine Lieder nur für sein Jahrhundert? wußte Horaz nicht, daß auch die Nachwelt seine Sänge noch lesen würde? schrieb Ovid seine klagenden Briefe nur, um zu schreiben? Virgilius hätte für Rom allein sein Epos gedichtet? — Der schöne Gedanke an Nachruhm, das himmlische Bewußtsein, einstens fort im Munde der Nachwelt zu leben

— das war's, was ihre Adern springen und ihren Gefühlen Worte geben ließ — und wahrlich! sie haben sich nicht getäuscht: ein unvergängliches Denkmal steht ihnen mit prangenden Schriftzügen in den Annalen der Geschichte der Welt, und die Kränze, die ihre Zeitgenossen einstens um ihre Schläfe wanden, verherrlicht die Nachwelt mit dem schönsten Andenken an solcher Männer Taten, an solcher Sänge. Es scheint mithin etwas Bleibendes und Bestehendes zu sein, aber um mich der Worte E. Schulzens zu bedienen:

„Und der Ruhm, auch er ist nichtig:
Einst verhüllt er seine Stirn,
Und wie schöne Träume nichtig
Gab ein leer Gespinst das Hirn."

und so kräftig er auch auf die Gemüter eingewirkt hat und noch immer einwirkt, so zufällig und nichtig ist er: dieses nun zu untersuchen und zu begründen, soll der Zweck dieses Aufsatzes sein.

Ehe wir nun weiter gehen, wollen wir erst den Begriff des Nachruhms definieren.

Es gibt zwei verschiedene Arten von Nachruhm: die eine ist der Glaube einzelner Individuen, der ihnen im Bewußtsein ihrer Taten, ihrer Handlungen sagt, daß er einstens noch Ruhm, Nachruhm haben werde: und diese würde man besser die Vorstellung, Gedanke, Glauben eines einzelnen Individuums an Nachruhm nennen; die andere Art aber ist der Ruhm, den die Nachwelt in der Anerkennung der Taten und Handlungen einzelnen Individuen erteilt hat, den letztere folglich selbst nicht genießen können. Ersterer also besteht in der Vorstellung allein, letzterer in der ungenießbaren Wirklichkeit. Beide nun, von welcher Seite man sie auch betrachtet, sind meistens nichtig und zufällig, und vom ersteren oder von dem, der in der Vorstellung allein besteht, glaube ich es mit diesen Gründen behaupten zu können:

I. weil er einzig und allein in der Vorstellung besteht.

Beim Nachruhm kommt alles auf die Ansichten und Vorstellungsweisen der Menschen an: ob diese eine Handlung, eine ausgezeichnete Tat des Nachruhms wert halten, ob es mit dem Kreise ihrer Ideen sich vereinbart, das Andenken an dieses oder jenes große Werk auf die Nachwelt fortzupflanzen.

Die Vorstellungsweise der Menschen ist gleichsam der größte Gerichtshof, vor dem das Urteil über die Größe und Kleinheit der Taten, ob sie

des Nachruhms wert sind oder nicht, ausgesprochen wird. Auf immer ist alle Hoffnung des Nachruhms dahin, wenn man die Neigung dieses außerordentlichen Richters nicht gewinnen kann, und ein ewiges Dunkel verbreitet sein Mißfallen oft über die lichtvollsten Erscheinungen im Kreise menschlicher Taten. Betrachtet man nun die Beschaffenheit der menschlichen Vorstellung, wie sie oft so verkehrt, oft so mangelhaft, nicht in zwei Individuen ganz dieselbe ist, wie sie tausend Veränderungen, tausend Abwegen und Verirrungen ausgesetzt ist, so kann es nicht fehlen, daß der Nachruhm, der in den Sinnen einzelner Individuen vorgestellte Nachruhm nichtig sein muß. Und wenn man das ganze Feld der Geschichte sorgsamen Blickes durchwandert: wenn man vorzüglich die Art und Weise betrachtet, nach welcher Nachruhm und Vergessenheit, oft gänzliche Vergessenheit ausgeteilt wurde, so erhält der Satz seine vollste Bestätigung. Es hat vielleicht keine große Handlung gegeben, die nicht auch von vielen als klein, ja als schlecht und des Nachruhms unwert genannt wurde, je nachdem die Ansichten und Meinungen der Menschen beschaffen waren. Die größten Männer der Vorzeit und der Gegenwart, ob sie nun auf dem Felde des Krieges ihre Taten verrichteten oder in den Künsten des Friedens sich auszeichneten, waren dem Schicksale unterworfen, keines Nachruhms gewürdigt zu werden, weil sie nicht glücklich genug waren, mit dem Gewinnen der Schlachten, mit dem Vollenden großer Werke in der Zeit des Friedens auch den Beifall der menschlichen Vorstellungsweise zu gewinnen, es dahin zu bringen, der menschlichen Vorstellung ihre Irrtümer, ihre Veränderlichkeit, ihre Schwäche zu nehmen. Der in den Sinnen einzelner Individuen vorgestellte Nachruhm ist also nichtig, weil er allein in der Vorstellung besteht, die nichts Festes, nichts Bleibendes in sich enthält.

II. aber, weil weniger guten Handlungen öfters Nachruhm, andern weit bessern hingegen geringer zuteil wird.

Wieviel schöne und große Handlungen der Vorwelt mögen auf uns nicht gekommen sein, indem wir anderen, weit geringeren, den Lorbeer aufsetzten. Die Geschichte zeigt uns die mannigfachsten Beispiele: in ihr stehen aufgezeichnet Könige, die mit Feuer und Schwert Länder verwüsteten, Menschen hinmordeten und, sind sie anders auch tapfer und kühn gewesen, ihr Leben in Schlachten gelebt haben, indes von anderen Fürsten, die ihren Staat friedlich regierten, deren höchster Wunsch war, ihr Land auszubilden, nicht einmal für gut erachtet worden ist, ihre bloßen Namen der Nachwelt zu überliefern: Themistokles steht glänzend

da als Sieger von Salamis, während der unterdrückte, gerechtere Aristides, der, auf die Ratschläge jenes aus seinem Vaterlande verbannt, noch die Götter um Glück für die Athenienser anfleht, ihm kaum an die Seite gestellt wird; Kolumbus muß sein Leben im Kerker enden, indes man seine entdeckten Länder nach dem Namen eines Abenteurers „Amerika" nennt: — aufgezeichnet sind in der Geschichte Dichter, die kaum der Erwähnung wert sind, während andere, die jenen Vorbilder und Ideale waren, in dem Dunkel der Unbekanntheit und Vergessenheit verborgen liegen. — Hierzu ist auch noch zu fügen, daß manche gar keinen Nachruhm erhalten haben, die ihn wohl verdient hätten; so kennen gewiß wenige nur die zwei Gefährten jenes Horatius Cocles, den Sp. Curtius und Dec. Herennius, welchen letzteren, obgleich sie ebenden Heldenmut bewiesen hatten, die Laune der Menschen doch nicht den Preis erteilte, den sie dem Cocles gegeben hat; und von jenen 300 Spartanern, die mit Leonidas bei den Thermopylen fielen, kennt man von diesen einen noch, als ihren Anführer? Wohl hätten sie ebensogut wie jener den Nachruhm der ganzen Welt verdient.

III. aber auch deswegen, weil er öfters von äußeren Umständen abhängt.

Nehmen wir hier nur das Schicksal Alexanders des Großen. Weltbekannt und weltberühmt ist zwar sein Name: Jahrtausende haben sein Andenken nicht auslöschen können. Aber wie viele gibt es auch, die ihn dieses hohen Ruhmes nicht wert achten, welche harten Urteile ergehen von vielen über seine Handlungen. Ein äußerer Umstand war die Ursache, daß in seiner Zeit kein Mann lebte, der mit dem Geschenk der Musen seine Taten auch geschmückt hätte. Er, der die göttlichen Gesänge Homers in goldenem Kasten mit sich herumtrug, er, der Held, hatte keinen Homer, seine unsterblichen Taten zu besingen. Wie ganz anders ist es dagegen mit den Helden, die Homer in seinen Gedichten feiert: Unsterblicher Ruhm wird allen zuteil, das Kleinste selbst und Unbedeutendste wird als herrlich gepriesen. Ungeteilt stimmt die Welt ein in die Ruhmwürdigkeit der Helden des Homer, oft nicht ihrer Taten wegen, nein — zu Ehren des herrlichen Liedes, das sie zum Himmel erhebt und den unsterblichen Göttern gleichmacht. Wer weiß, ob je, wenn kein Homer gelebt, die Helden des Troerkrieges so erhaben uns dargestellt worden wären, als es nun der Fall ist, da Homer seine göttliche Leier zu ihrem Lobe gerührt. Ja, die Überzeugung der Ruhmwürdigkeit der Helden des Homer geht so weit, daß selbst die wahrheitsvollen Forschungen der

ersten Geschichtsschreiber, daß ihre einsichtsvollen Aussprüche, die Dürftigkeit des ganzen Unternehmens gegen Troja darstellend, daß dies alles ihr auch nicht das geringste entzieht. Obgleich zwar wahrhaft schöne und große Taten nie völlig untergehen können, so liegt es doch in der Macht äußerer Umstände, daß sie von der Nachwelt gefeiert werden, daß sie einen Ehrenplatz in dem Tempel des Nachruhms finden. Viel aber auch kommt auf den Standpunkt an, den einer hat, ob er vielleicht auf goldenem Throne sitze oder in der Hütte des Bettlers wohne, ob er Heeren gebiete oder selbst dem Gebote eines Führers gehorche. Jene stehen auf einem Berge, der bis in die Wolken reicht, und alle Welt sieht ihre Handlungen, alle Welt stimmt ein in das Lob derselben; diese sind im dunklen Tale der Niedrigkeit verborgen, selten nur schweift ein Blick an ihnen vorüber, niemand achtet auf ihre Taten, und nur Zufall ist es, seltener Zufall, wenn aus dieser Klasse einem Nachruf zuteil wird. So ist endlich die Wahrheit, daß der in den Sinnen einzelner Individuen vorgestellte Nachruhm nichtig und zufällig sei, auch dadurch bestätigt, daß er öfters von äußeren Umständen abhängt.

Die Folgen nun, die hieraus springen, sind, daß wir unsern Nachruhm niemals auf solche Dinge zu begründen suchen, die vergänglich sind und nicht fortdauern können; streben wir aber, ihn in solchen Sachen, ihn in solchen Werken zu erlangen, die das Interesse aller Menschen auf sich ziehen, der ganzen Menschheit nützen und sie zieren, wahrlich, dann wird er nicht untergehen. Das Andenken an solche Männer, wie sie Deutschland an Luther, Melanchthon, Reinhard, Schiller, Goethe, Wieland, Klopstock, Leibnitz, Euler, Kant, Friedrich dem Großen, Mozart, wie sie Frankreich in Fénélon, Voltaire, Racine, Corneille, Molière, Rousseau, Bayard, Turenne, Napoleon, Saussure, Lavoisier, Colbert, Sully, wie sie Italien in Raffael, Correggio, Ariosto, Petrarca, Tasso, Dante, wie sie England in Shakespeare, Chaucer, Byron, Scott, Pitt, Castlereagh, Franklin, Drake, Newton, wie sie Spanien in Cervantes, Portugal in Camoëns, Schweiz in Tell, wie mit einem Worte jedes Land unzählige Heroen der Menschheit[501a] in neuerer Zeit besaß und noch besitzt — das Andenken an solche Männer, frage ich, das könnte verwischt werden? —

Das Leben des Dichters.

(Rede.)

Matter und matter welken die Rosen im Westen dahin — die Fluren schlummern ihren Blumenschlaf — wie zürnende Titanenhäupter steigen die Schatten der Berge aus verhülltem Horizonte, und ernst wandeln die Sterne herauf an den blauen Äther, und die Frühlingswolke zieht über das erhabene Blau, und klar und rein zieht die Sternennacht herauf und wiegt die schlummernde Welt in Träume — nur die Nachtphaläne hängt an den Rosenknospen, und die Nachtigallen schlagen in den Bäumen schwellende Akkorde, sanft wie die sterbenden Hauche der Äolsharfe ... Aber klar und heiter schwelgt das Auge des Dichters in der Sternennacht der Natur und blickt zu den Sternen hinauf und blickt zu den Blumen herunter, und die Züge verklären sich, und das Auge lächelt, und es lebt in ihm der große Gedanke: Gott und Natur, und der Gedanke wird Gebet und das Gefühl Sprache:

„Wandeln möcht' ich mit euch, ihr Sterne, die ihr oben im ewigen Lauf geht, ziehen möcht' ich mit dir, o Frühlingswolke, die über dem Schlummer der Welt dahinzieht; aber mein Auge hängt an den Blumen der Natur und trinkt Wonne aus ihren Blütenkelchen; wandelt und zieht nur fort — wandelt' ich mit euch, ohne Duft und Blüten gingen mir diese Blumen vorüber, zög' ich mit dir, mein Auge sähe hier die Natur nicht mit ihren Rosen und Frühlingen: auch mein Leben ist schön und ewig."

So spricht er, und die Hände falten sich zum Gebete, und er dankt der Gottheit, daß er ein Mensch ist. Aber dunkler wird's und schweigender um ihn: die Phaläne faltet die Flügel zusammen, und die Nachtigall verstummt. Selig und entzückt legt sich der Dichter in den Blumenozean, und die Rosen duften über ihm, und die Natur hüllt ihren schlummernden Liebling in ihre Blüten.

So lebt der Dichter ein glückliches Leben: dunkel und blöde wird sein Auge im Geräusche des Tages, aber klar und heiter wacht es auf in der Einsamkeit der Natur. Das Leben des Dichters scheint noch das letzte Überbleibsel aus jenen glücklichen arkadischen Zeiten zu sein, wo das Kindheitsalter der Menschheit noch am Gängelbande der Natur ging. Der trete von den Blumenhöhen des Parnassus herab, den diese Mutter nicht in die schaffende Welt einführte; er trete von seinen Höhen ab, welcher nicht durch diesen Vorhof in den Tempel der Poesie eindrang. Die Poesie ist die Sonnenblume, die allein an dem Sonnenstrahle der Natur hängt und verwelkt, wenn dieser Strahl verlöscht. Nicht im be-

täubenden Lärm der Welt, nicht im tobenden Gewühle des regellosen Alltagslebens kann die Blume der Poesie sich schön und frei entfalten: still im Verborgenen keimt und duftet sie. So lebt der Dichter das Leben mit der Natur.

Wer je das heilige Leben gefühlt hat, das aus der Natur niederfließt in die Brust des Sterblichen, wer je die frommen Muttertöne hörte, die wie Balsamstropfen auf die Seele des Menschen fallen — er ruft mit mir aus: Es schlägt ein großes Herz im Busen der Natur. Um wieviel mehr muß der Dichter in ihr empfinden, den sie von seinem ersten Erwachen wie eine zweite Mutter anlächelte, die mit ihm aufwuchs und seine flammenden Gefühle mit ihm teilte? Die Lieder des Dichters sind nur das Echo der Blumensprache der Natur: sie ist die Harmonika, deren Tasten, benetzt von dem Tau der Gefühle, Töne und Lieder in die verlangende Brust strömte.

Muß der Dichter nicht, wenn er durch ihre Blumen fliegt, sein Leben ein glückliches nennen; muß er nicht, wenn am heitren Abend die Sonne hinter die Berge sinkt und, wie ein heiliger Schauer der Gottheit, die Abendsterne heraufziehen, begeistert und entzückt hinstürzen in ihre Blumen und der Natur und der Gottheit danken, daß sie ein höheres Leben in ihn senkten? Und ist nicht das ganze Leben des Dichters ein glücklicheres, ein reineres, ein geistigeres, ein höheres? So lebt denn der Dichter in dem Schoße der Natur ein glückliches Leben, aber er lebt auch in ihr jenes reinere.

Auf der Blumenleiter der Natur nähert sich die Seele des Dichters immer leiser und leiser dem Bilde der Gottheit. Aus ihrem Auge lächelt ihn das große Vaterauge an, auf dessen Winke einst die Sonnenmassen zusammenrollten und Weltenbälle aus dem Nichts sprangen: aus ihrem Tempel, der, ein feierlicher Zeuge der Gottheit, dasteht, fühlt er zuerst den schaffenden Urgeist, der im Stundenleben der Ephemere wie in der Seele des Menschen wirkt und lebt: in ihrem Blühen und Welken ahndet sein Geist den großen Gedanken der Schöpfung, mag sie blühend, wie ein erwachender Säugling, im Blumengewande des jungen Lenzes oder wie ein betender Silbergreis im Sterbekleide des Winters vor ihm liegen. Steht denn der Dichter so da, wie in jener Sternennacht, oder steht er da im Brausen des Gewitters, wo die Kräfte der Natur sich feindlich bekämpfen, müssen da nicht in der Seele des Dichters die erhabensten Gedanken an die Unendlichkeit, nicht in ihm die Gedanken erwachen an jene Minute, die zu fassen die irdische Brust bebt, die auszusprechen die

sterbliche Lippe schaudert — jene Minute, wo die Gottheit den ersten Gedanken zur Schöpfung faßte, wo noch chaotische Finsternis über das Erschaffen lag, jene Minute, wo Sonnen in dem dunklen Äther zu wandeln anfingen, Welten, unzählige Welten zusammenzurollen und flammende Gestirne zusammenzuströmen begannen? Und welche Seele ahnet diese Gedanken reiner und heiliger als die des Dichters? welcher Busen fühlt inniger und wärmer die Unendlichkeit des Höchsten? Wer faßt aber auch den Sinn unserer schönen Sterblichkeit schöner und tiefer als er? ... Das Herz des Dichters ist die heilige Opferflamme, die die Natur und die Gottheit schürten: aber sie glüht der Natur und der Gottheit und beseligt die Brust des Menschen.

So verbindet sich in der Seele des Dichters das glücklichste mit dem reinsten Leben; aber mit diesen verbindet er auch das höchste Leben. Der Dichter lebt in der idealischen Welt und arbeitet für die wirkliche.

Heiter wie der flatternde Schmetterling fliegt der Knabe durch die Gefilde: alles um ihn atmet Freundschaft und Liebe, lächelnd erwacht er am Morgen, wenn die Sonne steigt, lächelnd schlummert er am Abend ein, wenn die Sonne sinkt; aber siehe! schon windet sich mit leisem Flügelschlage der Genius der Dichtkunst aus der Hülle hervor — und das erste Bewußtsein wird wach. Was sonst in seelenlosen, schleierhaften Umrissen vor den kindlichen Augen lag, wird jetzt ein tieferes Sinnbild des Lebens; wo er sonst nur tote Farben und stumme Formen schaute, fühlt er jetzt als inniger mit seinem Gefühle, mit seiner Seele verwebt — und das Gefühl wird Sprache, und die Seele wird Gedicht. — Aber wie steht jetzt die Welt vor ihm da, wie steht sie da mit ihrer kalten Konvenienz, mit ihren kleinlichen Ränken, mit ihren niedrigen Kabalen. Da sieht er keinen von seinen ersehnten Träumen erfüllt: da erblickt er nichts Höheres, nichts Geistigeres: da sieht er, wie sie im Schlamme des niederen Lebens herumwühlt; aber ob sie tiefer und tiefer am Boden krieche, erhaben über sie schwingt er sich von ihr hinweg:

Zur Sonne muß der Adler dringen,
Und am Boden kriecht die Schlange nur,

und ferne von dem Lärm der zankenden Welt baut er sich in froher Einsamkeit seine idealische Schöpfung und schmückt sie mit allen Blumen der Phantasie. Alle Heroen einer seligen, hingeschiedenen Vorwelt stehen bewundert, vergöttert vor ihm: die erste Ahndung vom eignen Ideal blitzt in ihm auf — das Drama des Lebens selbst nimmt er in sein

Gemälde auf, daß das Ideal nur noch schöner und herrlicher strahle, und entzückt, wie ein glühender Prometheus, da er den toten Ton beseelte, steht er vor dem (eignen) Götterbilde des selbstgeschaffenen Ideals. Auf den Flügeln der Begeisterung schwingt er sich durch die Räume und schaut wie ein zürnender Göttersohn in das Treiben der Menschen in dem Lärm der Welt, und es lächelt sein Auge bei dem Gedanken, daß sein Leben ein glücklicheres, reineres und höheres sei.

So lebt denn der Dichter in der idealischen Welt: aber er wirkt und arbeitet auch für die wirkliche. — Der schönste Schmuck eines Volkes sind seine Gesänge: wie ewige Sonnen strahlen sie über das Leben hin und strömen das geistige Rosenlicht über die Trümmer des untergegangenen Staates. Des ist uns das große Hellas Zeuge: seine Staaten gingen unter — die Lieder starben nicht: seine Völker gingen unter — und die Lieder starben nicht. Die Poesie ist der helle Kristall, in dem sich das geistige Leben der Geschlechter rein und klar abspiegelt, das glänzende Prisma, das alle Farben in einem schöneren, reineren Lichte vergeistert wiedergibt. Zürnen wir nicht, wenn vielleicht dem Dichter die Mitwelt, für die er wirkte und arbeitete, nicht den Dank zollte, aber ihn die Nachwelt vergötternd darbringt: zürnen wir nicht, wenn jene ihm nicht mehr die Kränze auf sein Haupt setzt, die einst Sophokles von einem fühlenden Geschlechte empfing. Der Dichter bedarf keines Lohnes, kommt er auch öfters mit der Welt nicht so leicht aus wie sie mit ihm — die Poesie ist ihr eigener Lohn, und darum ja ist das ganze Wesen des Dichters ein erhöhtes, weil sie sich selbst am schönsten lohnt. Wer diesen Lohn nicht fühlt, der wag' es nicht, den lächelnden Musen die Hand zur Freundschaft anzubieten. Alle Wesen der Natur scheinen ihren Fluch zu tragen, im Lächeln der Geburt, wie im letzten Seufzer ihres scheinbaren Todes; nur die Poesie gebärt ihre Kinder ohne Wehen: sie gebärt in Entzückungen, ja, Entzückungen sind ihre Wehen.

Rein wie der Frühlingstau des Himmels ist aber auch die Träne des Dichters: elegische Wehmut ruht auf seiner betränten Wimper, und die Träne und die Wehmut löst sich lieblich in dem Mollakkorde seiner Lieder auf, und die Kamöne küßt mit ihren Worten, mit ihren Tönen ihm von den Wangen die Zähren hinweg, und wie ein kühler Frühlingsregen auf die dürstenden Fluren fallen die Küsse und die Worte und die Töne auf die matter schlagenden Pulse seines Lebens. Siehe! da stieß still und heiter, wie die hingewelkte Rose aus dem Horizonte der untergesunkenen Sonne, die Blume der Erinnerung aus dem Grabe

der Sorgenzeit auf, und ihr Flötenchor hallt noch einmal mit seinen Silbertönen, mit seinen Silberakkorden in die Nacht seiner weinenden Seele wieder. Fühlend und lächelnd, wie ein Engel des Himmels, steht die Kamöne vor einer seligen Vergangenheit, vor einer trüben Gegenwart und vor einer nächtlichen Zukunft: Aber der Dichter stürzt in ihre Arme, und die Vergangenheit und die Erinnerung keimt blühend wieder, und die Gegenwart lächelt, und die Zukunft wird heiter. So gießt die Muse ewig in die Wunden ihres Lieblings ihren lindernden Balsam und steht beschützend wie ein Engel mit dem Flammenschwerte vor dem Paradiese des jungen Göttersohnes. Sie ist sein Trost, wenn trüb und finster die Tränen des Lebens durch seine flammenden Pulse schleichen; sie richtet das erstorbene Leben empor, wenn die Sterne des Lebens erblassen und verlöschen und es dunkel wird um die Gegenwart und um die Zukunft.

Denn düster und ernst steht hinter der trügerischen Larve [?] des Glücks das verhüllte Schicksal — und die Maske fällt, und die Gebilde enthüllen sich, und die Lose liegen. Da steht der Mensch schwankend vor der kalten Wirklichkeit, vor seinen unerfüllten Träumen. Aber ob alle Seufzer, die sich aus dem Schoße des Schicksals loswinden, ob alle Tränen in sein Leben niedersinken, ob da, wenn die menschliche Seele zitternd vor dem Winke des Schicksals steht, ob da, wenn es hereinbricht mit seinen Schmerzen und seinen Seufzern, da, wenn das irre Fahrzeug gescheitert und geborsten auf den Wegen des Lebens hierhin und dahin geschleudert — ob da auch alles stürzte, alles in den Stürmen unterginge — — das Auge des Dichters weint Tränen des Schmerzes, aber seine Seele zürnt nicht. Sie, die freundlich die rinnende Träne auf der Wimper trocknet, die, wenn das Leben weint und das Schicksal zürnt, lächelnd hinter den Seufzern des Menschen tritt und in ihre Blüten und Blumen die Seufzer und die Tränen einhüllt, sie, die dem Sterblichen, daherfliegend auf Rosenbaldachinen von blühenden Frühlingen, ihren Himmel von Blumen aufschließt, soll ich sie nennen? — Die Natur, die hohe Trösterin der Menschheit, nimmt liebend den Sohn in ihre Mutterarme auf und söhnt ihn aus mit dem Menschen, mit der Welt und mit dem Schicksal.

Der Dichter steht höher als sein Ort: er schaut sehnsuchtsvoll nach der fernen Leuchte der Sterne und schlägt die Flügel seiner Seele auf; und wenn die siebzig Minuten, die wir Jahre nennen, ausgeschlagen haben, so enthebt er sich und entzündet sich steigend, wie ein Phönix, und die Asche seines Gefieders fällt zurück, und die enthüllte Seele kommt allein ohne Erde (?) und rein wie ein Ton in der Höhe an. Hier aber sieht

er mitten im verdunkelten Leben die Gebirge der künftigen Welt im Morgenrote einer Sonne stehen, die hernieden nicht aufgeht. So erblickt der Einwohner am Nordpole in der langen Nacht, wo keine Sonne mehr aufsteigt, um Mitternacht ein vergüldendes Morgenrot an den höchsten Bergen, und er denkt an seinen langen Sommer, wo sie niemals untergeht. (Gehalten am 12. September 1827.)

Einfluß der Einsamkeit auf die Bildung des Geistes und die Veredelung des Herzens.

Die gütige Natur schon hat es dem Menschen eingepflanzt, sich seinen verwandten Mitgeschöpfen zu nähern und anzuschließen: so hüpft der flüchtige Knabe mit seinen trauten Gespielen über die heimatlichen Wiesen, so fesselt der feurige Jüngling einen Kreis von Freunden um sich, so verbindet der ernste Mann sich mit Gefährten, so wankt der zitternde Greis durch die Spiele der lebenslustigen Jugend. Und wenn es auf der einen Seite wahr ist, daß das interessanteste Studium des Menschen der Mensch selbst sei, auf der andern Seite unsre heiligste Pflicht ist, uns freundschaftlich mit unsern Mitmenschen zu verbinden, so kann nicht geleugnet werden, wie groß der Vorteil ist, der einem Individuum aus der Gegenwirkung der Kräfte des andern ersprießt, und wie sehr durch die gegenseitige Austauschung unserer Gefühle und Ideen, durch die freundliche Mitteilung unsrer Schmerzen und Freuden das Leben um so mehr erleichtert wird, je mehr wir es fühlen, gleichverwandte Seelen zu besitzen, die mit unsern Tränen weinen und unsre Freuden mitempfinden.

Die Vorteile daher, die uns aus der Verbindung mit unsern Nebenmenschen erzeugt werden, sind teils unsrer Natur, die in uns den Trieb, menschliche Gesellschaft zu suchen, gelegt hat, höchst ersprießlich, teils auf unsre eigne Existenz, insofern sie in der Verbindung mit der menschlichen Gesellschaft erfreulicher und erheiternder wird, angenehm einwirkend. „Kein Schwur", sagt ein feiner Menschenkenner in einem seiner geistreichen Gedanken, „kein Schwur kann gräßlicher sein als der: werde ein Menschenfeind." Und so wenig ich weder den Athener Timon, noch den großen Sänger des »Childe Harold« verdammen mag, so wage ich dennoch zu behaupten, daß der wild sein müßte, der die menschliche Gesellschaft gänzlich verabscheuen wollte. Ja, es quillt aus dem Umgange mit unsern Mitgeschöpfen ein solches reizendes Vergnügen, daß es selbst

der hartnäckigste Menschenfeind, der sich den Augen seiner Mitgeschöpfe verbirgt, fühlen muß, welch eine Seligkeit in dem gegenseitigen Ausdrucke der Empfindungen, in dem Austausche unserer Begriffe liege.

Wie groß aber auch die Vorteile sein mögen — es drängt sich nichtsdestoweniger in der Seele die Frage auf, ob uns nicht gerade diese Verbindungen zum Nachteil gereichen, und ob diese Vorteile das Nachteilige überwiegen. Jeder nicht ganz unverständige Kopf — da ich fest überzeugt bin, daß der größere Teil der gemeinen Seelen diese letzte Frage mit einem kräftigen „Nein" beantworten wird — wird bei dieser Frage länger stehen bleiben, und er wird sie bestimmt mit einem „Ja" beantworten. Wenn wir in die Behauptung dieser Bejahung tiefer eindringen wollen, so wird es zuvörderst nötig sein, zu erklären, was eigentlich unter „Gesellschaft" zu verstehen sei.

Unter einem gesellschaftlichen Leben ist im weitesten Sinn alles zu verstehen, worin wir auf irgendeine Weise mit einer Verbindung von Menschen kleinerer oder größerer Anzahl verkehren; es sind daher ebensowohl durch engere Freundschaft verbundene, als irgend durch ein ungefähres Zusammentreffen sich nähernde Individuen hierfür zu rechnen: es ist ein Sich-zusammen-befinden mit irgendeinem oder mehreren Individuen. — Der schädliche Einfluß, den diese Verbindungen auf uns äußern, entspringt vorzüglich daraus, daß die Begierde, mit seinesgleichen zu leben, den Menschen oft so sehr von sich selbst entfernt, daß er dabei den Umgang mit sich selbst vergißt. Die Entfernung von der Welt scheint ihm eine Entfernung von allen Genüssen und Vergnügungen, sobald er solche nur außer sich zu finden hofft, daß durch den Wunsch, der Welt zu gefallen, in einem Kreise von Belustigungen der Gedanke, in sich selbst zu sehr und in jenes gewichtige: *γνῶθι σεαυτὸν* tiefer einzudringen, vernichtet und so jener Spruch bestätigt wird, daß wir über die Splitter, die wir in andrer Augen sehen, unsere eigenen Balken vergessen. Ein anderer Nachteil, der uns durch den Umgang mit andern erzeugt wird, möchte darin zu suchen sein, daß durch den letzteren unser inneres, reineres Gefühl nicht nur abgestumpft, sondern fast gänzlich zerstört wird. Es müßte denn einer glauben, daß es unserem inneren Menschen, um mich der Worte der heiligen Schrift zu bedienen, zuträglicher sei, von Freude zu Freuden, von Gesellschaft zu Gesellschaft, von Spieltisch zu Spieltisch, von einem Balle zu dem andern geschleudert, als „klar mit sich und einig mit der Welt" zu werden: es müßte einer glauben, daß es schöner sei, in faden Gesellschaften Rätsel zu lösen, als sein inneres

Selbst zu enträtseln. Notwendig muß uns hier in die Augen springen, daß alle diese Nachteile, die die Einsamkeit nicht nur nicht hat, sondern daß auch alle jene Vorteile, die aus dem Umgang mit unsern Mitgeschöpfen ersprießen, der Umgang mit uns reichlich ersetzt.

Um der Behauptung unsres Themas näherzukommen, glauben wir erst den Begriff der Einsamkeit näher entziffern zu müssen. Die Einsamkeit ist der Umgang mit uns selbst, sie ist ein Entrücktsein von allen äußern Eindrücken, die die Welt auf uns äußert, sie ist eine wirkende, denkende, schaffende Ruhe: man kann sie den aktiven Seelenzustand der Passivität des Körpers nennen. Sie wird daher im weitesten Sinne eigentlich nicht durch die äußeren Umgebungen, durch irgendeine Lokalität bestimmt, die, wie der Franzose Montaigne sagt, gerade die größeren Geister in der Gesellschaft sich am meisten einsam und in der Einsamkeit sich am meisten beschäftigt fühlen, sondern sie wird in unserem innersten Selbst erzeugt, dessen Umgang wir freilich in der Entfernung von dem Geräusch der Welt am schönsten genießen können. Und eine solche Einsamkeit wirkt nun vorzüglich in zweierlei Hinsichten auf den Menschen höchst vorteilhaft ein:

I. ist sie die Bildnerin des Geistes.

Alles, was je Großes gedacht, alles, was je Herrliches in der Welt vollbracht ward, keimte nur in der Schule der Einsamkeit auf. In ihr werden die Seelenkräfte am meisten erweitert, aufgeregt, das geistige Vermögen mehr erhöht und geschärft. Daher kommt es, daß alle sich nur über das gewöhnliche Alltagsleben hinausschwingende Seelen, daß alle tiefen Denker, alle Philosophen die Einsamkeit suchten und liebten. Frei von den äußeren Eindrücken, ungestört in seinen Gedanken untersucht hier der Philosoph genauer die Quellen der Wissenschaften, in ihr enträtselt der Astronom die Sonnensysteme, wenn er, geschieden von der lärmenden Welt, nach den Sternen schaut, in ihr durchdachten Helden die Pläne zu Schlachten, die nur einmal geschlagen wurden.

Das begeisternde Verlangen, die Liebe, die Freundschaft und den Beifall des aufgeklärten Teiles der Menschheit zu erwerben, reißt jeden Feuerkopf in die Einsamkeit. Kein Ort, wie ärmlich er auch sei, keine Marter, wie drückend sie auch werde, macht diese glühendsten Wünsche auch nur im geringsten erkalten. Ein Jüngling weint mit dem Geiste eines Cäsars unter einem armseligen Strohdache: die Welt, die er vielleicht als Feldherr bezwungen, die er vielleicht als Monarch zu einem

Paradies umgeschaffen hätte, ist ein ihm ganz fremder Schauplatz: aber — unterwirft er sich auch kein Weltall, bezwingt er sich auch kein Königreich — er macht sich das Reich der Wahrheit untertan.

Aber auch die freundlichen Sänger, die Söhne der Dichtung, feiern in den Elysien der Einsamkeit die entschleierten Bildungen der Schönheit: sie singen, gewiegt an ihren heiligen Brüsten, die frommen Gaben der Natur. So entzog sich einst der heilige Maro dem geräuschvollen Leben eines Augustischen Hofes, um in seiner geliebten Höhle bei Posilippo das ländliche Leben zu besingen: so schuf einst der Venusinische Sänger in den Tälern des blütenreichen Tiburs, an den Silberfluten des Anio, auf dem kleinen Sabinergütchen die unsterblichen Lieder: so verwandelte die Einsamkeit in dem blühenden Tale von Vancluse dem Sänger der Laura Tränen in fühlende Worte: so auch hatte das allgemeine Lob von Rom und der tägliche Genuß eines schwer errungenen Verdienstes für den ruhmsüchtigen Cicero bei weitem die Reize nicht, als wenn er in Tuskulums Schatten mit seinem Atticus wandeln konnte. Und so bestätigt es jeder große Mann in der Geschichte, daß sie — die Einsamkeit — die Amme aller großen Geister, die Mutter der Heroen, die Gespielin des Dichters und die Freundin der Kunst ist.

Die Einsamkeit ist aber nicht nur die Bildnerin des Geistes: sie ist es auch

II. die das Herz veredelt.

Schon in der Einleitung bemerkten wir, welchen schädlichen Einfluß das ewige Herumtreiben unter Gesellschaften auf die Selbsterkenntnis, auf die Selbstprüfung äußert. In der Einsamkeit gelangen wir nun am ersten zur wahren Erfüllung des delphischen Spruchs: wir lernen in ihr unsre Mängel kennen: sie lehrt es uns, die Vorzüge der Mitgeschöpfe zu würdigen oder grundlose Ehrenbezeugungen zu verachten. Wenn wir vollends noch erwägen, wie sehr gerade in Gesellschaften von faden, des edleren Menschen unwürdigen Dingen gesprochen wird, so wirkt die Einsamkeit wiederum insofern vorteilhaft auf die Veredelung des Herzens, inwiefern sie die sinnlichen Reize vermindert, und so die Seele immer mehr zu dem Besseren, Edleren gerissen wird. Sie malt uns das ganze Leben mit allen seinen Höhen und Tiefen; sie vorzüglich bewirkt, daß wir ernstere Betrachtungen über unser Leben anstellen, und daß die bösen Beispiele andrer keinen schädlichen Einfluß auf uns haben. Und — daß wir auch dies nicht vergessen, sie lehrt uns beten, sie lehrt uns an Gott denken. Inniger falten wir die Hände, wenn wir ungehört

und ungesehen, unter Gottes freiem Himmel beten können: Heiliger stürzen die Tränen aus dem sterblichen Auge, wenn die Brust erheiterter und beseligter in ihren Armen schlagend dem ewigen Schöpfer des Weltalls dankt. Und wer wollte auch hier leugnen, daß die Einsamkeit, die Schwester der Tugend, die Gespielin der Unschuld, die Schöpferin der reinsten Empfindungen ist?

---

2. Jugendgedichte[502].

Gedicht zur Hochzeitsfeier des Bruders Eduard mit Therese Semmel.

17. Februar 1825.

Herbei zum fröhlichen Hochzeitstag,
  Wir kommen, wir kommen von ferne.
Zu Hymens heil'gem Festgelag
  Hinwallt Teilnahme so gerne,
Damit für der Zukunft dämmernde Tage
Des vollen Herzens Wünsche sie sage.

Dich grüßt, des Bruders liebliche Braut,
  Zuerst der Geschwister Segen.
Den Bruder führest du, liebend und traut,
  Dem Höchsten im Leben entgegen.
Was wär's, das dem Herzen zu wünschen noch bliebe,
Hat's gefunden das himmlische Glück der Liebe?

Sie ist die Sonne, vor deren Gewalt
  All Kaltes und Totes verschwindet;
Wo nur die heilige Göttin wallt,
  Paradiese ihr Zauberstab gründet,
Und alle Wesen mit Seel' und Herzen
Wallfahrten zu ihres Altares Kerzen.

Komm zu uns ins liebliche Muldental!
  Dich erwartet dort Elternliebe,
Dich treue Geschwister, allzumal
  Beseelt vom herzinnigen Triebe,
In dein uns allen so teueres Leben
Die Blumen der Freude, des Glückes zu weben.

Heil, Bruder, von deinen Geschwistern Heil,
Zu der Hochzeit rosigem Tage!
Es werde das reinste Glück dir zuteil,
Wie's nur lieget auf irdischer Wage.
Nach des Tagewerks Sorgen und Mühen und Lasten
Magst selig im Arme der Liebe du rasten.

Wohl dem, dem am eignen stillen Herd,
Wonach sich sehnt das Verlangen,
Des Lebens Kleinod, das Glück, ist beschert,
Da tauscht sich Geben, Empfangen,
Ach, draußen nur Wechselgestalten glänzen,
Das Bleibende wohnt in des Hauses Grenzen.

So führe dich, teures, geliebtes Paar,
Der Himmel auf ebenen Wegen.
Es reihe sich fröhlich an Jahre das Jahr,
Stets bekränzet mit Frieden und Segen! —
Noch ein Wunsch, der unserem Herzen bliebe? —
Erhaltet uns treue Geschwisterliebe!

Dankgedicht.

(Humoristisch.)

An Demoiselle Rosalie in Schneeberg!

Zwickau, am 9ten April [18]27.

Hier sitz' ich nun in meinem stillen Kämmerlein
Und schenke mir mit launigem Behagen
Ein Täßchen schwarzen Morgenkaffee ein —
Da stürzet Malichen* wie eine Rasende herein,
Kann kaum ein Wort vor Wonne sagen
Und hält mit trunkenem Entzücken
Ein göttliches Zigarrentäschchen vor den Blicken —
Ich werde wisplich, werde stumm,
Mir dünkt's, ich sähe ein Elysium:

* Malchen, eine Bekannte der Schumannschen Familie.

Von wem? Von wem? ruf' ich im Götterwahn
Und schau' mit unverwandtem Blick das Täschel an —
Doch keine Antwort spricht zu meinen Fragen —
Ich soll die Göttliche mir selber sagen.
Bald dränget sich, vor Wonne stumm,
Das Rezensentenchor der Schüler
Um meinen Sekretär herum.
Und schwüler wird es jeglichem und schwüler —
Da geht es an ein Preisen, an ein Loben —
Der eine spricht: „Das stickten sie dort oben",
Der andere mit stürmischem Entzücken:
„So herrlich kann man im Olymp nicht sticken",
Der dritte: „Nein! Das ist für eine Welt zu schön",
Der vierte will vor Freude bald vergeh'n —
Kurz — alle stimmen darin überein:
Das könnte nur von einer Göttin sein.
Bald fährt man fort: „O! Diese Knospenrose,
Sie blüht so schön, als wär' sie aus dem Schoße
Des jungen Lenzes eben aufgeblüht,
Und diese Blumen hier und diese blauen Winden,
Um die sich grüne Efeuranken winden,
Und dieser Papagei, der durch die Zweige sieht —
Und dies entzückende Vergißmeinnicht,
Das durch Violenstengel
Die himmelblauen Liebesblüten flicht —
Nein! — Solche Werke zaubern nur die Engel,
Dies zeugten Menschenhände nicht."
Kurz, jeder tat sein möglichstes jetzt wiederum,
Daß er das Kunstwerk würdiglich erhebe.
Ich aber sinn' mich lahm und krumm,
Wer dies verzückende Geschenk mir gäbe.
Ich denke her, ich denke hin — — — —
Da fährt's mir wie ein Blitzstrahl durch den Sinn:
„Ich hab's, ich hab's", ruf' ich begeistert —
„Wie? Was?" schrei'n alle auf einmal —
Ich aber, wie gebürgemeistert,
Mit einer Heldenmiene allzumal,
Wenn er von seinem Konsolstuhl Silentium befahl —

Ich fahre fort: „So wißt,
Daß dies Geschenk von einer Göttin ist,
Daß diese Göttin auch ein Engel ist,
Daß dieses Engelchen — — (hier stutzt das Ohr,
Das stumme Rezensentenchor,
Und alles horcht mit staunenden Gebärden
Der Dinge, die da kommen werden) —
Daß dieses Engelchen ein Mädchen ist,
Daß dieses Mädchen auch ein Bräutchen ist,
Daß dieses Bräutchen meine Schwäg'rin ist,
Daß diese Schwägerin" — „Nun! Wer denn ist?"
Rief jetzt mit Ungeduld der Schwarm der Schüler,
Und allen wird es schwül und schwüler —
„Silentium!" ruf' ich — „Daß diese Schwägerin
Das Bräutchen meines Bruders ist —
Daß Du, Rosalie, meine Schwäg'rin bist."
Nimm denn den Dank, geliebte Künstlerin
Nimm ihn für Deine Meisterwerke hin.
Was zart die wieder lebenden Gefilde
Im aufgeleimten Lenze ziert,
Die jungen Blumen, die mit Muttermilde
Die freundliche Natur uns hergeführt,
Du hauchtest mit den Stichen Deiner Nadel
In sie der ew'gen Reize schönsten Adel.
Daß Du doch auch das zartere Bedeuten,
Das freundlich aus dem Blumenreiche spricht,
Die Blumensprache, die durch ferne Zeiten
Den Zauber ihrer ew'gen Schönheit flicht,
O daß Du in der Blumen Farbenspiele,
Das schöpferisch aus deinen Händen quoll,
Das tief're Leben auch erkennst: — es ist der Liebe Zoll,
Es sind der Freundschaft heilige Gefühle,
Die süß verborgen uns die Blumensprache lieh —
Es ist die zarte Seelenharmonie,
Die Deine schwesterliche Liebe süß und leis
In das beseelte Farbenkleid zu hüllen weiß.

Dein vielgeliebter Schwager Robert.

Zur Hochzeit des Bruders Karl mit Rosalie Illing.

22. April 1827.

Ein heitrer Tag ist uns erschienen;
Froh wandelt an der Rosenhand
Der wonnesüßen Amorinen
Ein Paar in Hymens Feenland:
Und, herrlich in dem Myrtenkranze,
Der schüchtern durch die Locken schaut,
Fliegt sie daher im Hochzeitstanze,
Die süße, jugendliche Braut.

Die goldne Zeit der Mädchenspiele,
Des Jünglingsalters flücht'ger Sinn,
Die freien, schwärmenden Gefühle
Der Jugendträume sind dahin.
Die ernstern Fesseln schlingt die Myrte,
Und aus dem hochzeitlichen Kranz
Entfaltet sich die Mutterwürde,
Der heil'ge Ernst des kühnen Manns.

Wo durch die raschen Jugendtritte
Zerstörend einst der Leichtsinn sprang,
Da fesselt jetzt der Gattin Bitte,
Der süßen Ehe frommer Zwang.
Sie hüllt in ihren Blumenschleier
Die wilde Unbesonnenheit,
Und das entflammte Jünglingsfeuer
Kühlt die beredte Weiblichkeit.

Wenn rings die Lebensstürme drohten,
Da tröstet ihn der Gattin Wort:
Und den gescheiterten Piloten
Lenkt sie an den ersehnten Port!
Und fielen düstrer noch die Lose,
In ihren Armen schläft er süß:
Sie schlingt um ihn die heitre Rose,
Wenn ihn sein Genius verließ.

So mögt Ihr durch das Leben wandeln,
Ein Geist im Wort und in der Tat,
Im Denken eins und eins im Handeln,
Bis sanft der Fackeljüngling naht.
Und kommen dann auch trübe Stunden —
Getrost! der Schmerz wird bald vergehn:
Was Du als Tränen hier empfunden,
Du wirst es dort als Kronen sehn.

Hochzeitsgedicht zur Vermählung des Bruders Julius mit Emilie Lorenz.

April 1828.

Blüten in den jungen Händen,
Rosen in dem Lockenhaar,
Bringt der Frühling seine Spenden,
Seine Blumen lächelnd dar:
Sanft legt er die Blumenbürde
Der erwachten Menschheit hin —
Doch im Kranze strahlt die Myrte
Als der Blumen Königin.

Auf der Myrte schlummern Tränen,
Auf der Myrte glänzt die Lust,
Und das zartverhüllte Sehnen
Bricht entfesselt aus der Brust.
Lächelnd ist der Schmerz vergangen,
Und der Liebe Genius
Drückt auf Eure Jugendwangen
Freundlich seinen Feuerkuß.

Was Euch einst in schönen Stunden,
In der Träume Jugendland
Zart gefühlt und süß empfunden,
Ahnend vor der Seele stand,
Springt hervor ins laute Leben,
Und es schweigt des Busens Streit,
Und die kühnen Träume schweben
Fessellos zur Wirklichkeit.

Mag so schön, wie in den Landen
Schöpferischer Phantasien
Einst die Tage vor euch standen,
Euch die goldne Zukunft blühn,
Wie der Mensch auch wünsch' und wähle,
Was der Traum uns Schönes beut,
Flieht mit Tränen aus der Seele,
Und es gilt die Wirklichkeit.

Seid denn glücklich! mit den Blüten,
Die die Myrte Euch gebracht,
Naht des Lebens Sturm und Frieden,
Und der innre Mensch erwacht.
Wie der Mensch sich schwach auch wähne,
Glücklich kann er immer sein;
Aber auch die sanfte Träne
Geht verklärt zum Himmel ein.

Mög' die Gottheit niederschweben,
Wenn der Freundschaft Engel flieht
Und der stumme Schmerz im Leben
Folternd durch die Seele zieht.
Ob um Euch die Stürme wüten,
Lernt Euch selbst genug zu sein;
Eures Herzens schönsten Frieden
Sucht im traulichen Verein.

Polyrhythmen.

Die Harmonika.

Süße Töne! himmlische Klänge aus den Gräbern einer entschlafenen Seligkeit, saget, o saget mir, warum wein' ich, wenn ich euch höre? Da antworteten die Töne: Wir sind Vorboten einer Welt, nach der du dich sehnst, der du entgegenweinst, die du hier nimmer findest — — — wir kommen vom Jenseits.

Der sterbende Schwan.

Siehe! ermattet liegt er am Ufer und ahnt den kommenden Tod; aber er schlägt seine Flügel empor, und Töne senken, ein Seufzer vom Jenseits, sich hernieder, und erhaben singt er und — stirbt.

Ach! wenn wir den Tod ahnen und ermüdet an den Ufern des Diesseits liegen, so schlagen auch wir die Flügel unserer Seele auf — die Lieder zittern von Tränen nach oben — aber die Seele vergeht unter den Tönen.

Prinz Louis.

Du bist Schiller, und deine ganze überirdische Tonwelt sind die ... Schillerschen Ideale; aber den Wein und die ....., die hinter euren Dichtungen ....., mag ich nicht zählen.

Spohr.

Wenn Blumen und Tau ... reden könnten, so müßten sie es, wie du dichtest; du bist die betaute Abendviole, aber wenn deine Donner reden, Beethoven, da zittert die schüchterne Abendblume und schließt ihre Kelche zu.

Franz Schubert.

Und du, frühzeitig Heimgegangener, du himmlischer Schubert — hätten Gespenster und Doppelgänger Worte, sie sprächen; aber wenn die Engel und die Genien die Welt schon einmal anredeten, sie sprächen auch wie du; du bist der überirdische, störende Geist, den seine Frühlingsblumen verhüllen.

Beethoven, Schubert und Spohr.

Ihre beiden ersten Heroen und die letzte Heroine! — —

Du letzte, du bist das Himmelsauge, das weint; aber ihr beiden ersten das Auge, das die Tränen unterdrückt. Und beides ist schön; wie das letzte übermenschlich, ... das erste nur menschlich ist.

Die Dissonanzen und Schmerzen.

Dissonanzen geben der Musik den schönsten Reiz, wie Schmerzen dem Leben; — aber wir verlangen nach Auflösung — — —

Die Glocke unter dem Erdbeben.

Die Erde ruht und das Meer — und linde Lüfte fahren über das Meer — da dröhnt es in den Bergen, und das Erdreich erbebt — und die Ebenen bersten — und die Riegel der Welt zerspringen. Und horch! — da tönen rings die heiligen Glocken von selbst — sie tönen das Lob der Gottheit und rufen die sterbenden Menschen noch einmal zum Beten.

Die Zeit.

Wenn wir vom festen Lande in den Strom sehen, so fangen wir stromaufwärts zu fahren an, und es schwindelt uns bei der Flucht. Fürchterliche Zeit, das bist du — sie mahnt uns, daß sie ewig forteilt, und daß wir mit jeder Minute eine Minute rückwärts gehen, und daß jede Minute sich selbst mordet — und wir schwindeln vor dem fliehenden und kommenden Jahrtausenden.

Tasso.

(Selbst vorgetragen bei der Entlassungsfeier Ostern 1828.)

Dämmernd ruhte der Tag, und in die versilberten
Abendwolken entfloh lächelnd der Himmelsschwan.
Und die Reben am Fenster
Bebten leise, wie Geisterhauch —
Auf Petrarcas Statue düster in den Arm gelehnt
Blickt er starr in die Nacht, und aus dem beleuchteten
Antlitz stürzen die Tränen
Auf das schlummernde Marmorbild —
„Mann, dich krönte die Welt, flocht um die Dichterstirn
Dir den Lorbeer des Ruhms: aber mein Haupt ergraut,
Und das silberne Haar kränzt
Keine Blume, wie deines.“

Ach! da brachen sie ja, brachen sie alle auf,
Alle Wunden, die ihm schmerzlich das Leben schlug.
Und die zuckenden Lippen
Brannten auf dem entseelten Bild . . .
Stiller ward es, und leis spielte das Rebenblatt:
Durch das Silbergewölk schwamm der bewegte Mond.

Und Hesperiens Flöten
Klangen sterbend im Echo nach.
Horch! da tönt es von fern: Blumige Genien
Schwebten lächelnd im Flug durch das Gemach, und sanft
Trugen Engel von Jenseits
Das »befreite Jerusalem« —
Tasso, Tasso, du lebst — also erklang's: es barg
Scheu der Mond sich, und entzückt wiegten aus Wolken sich
Seraphsköpfe, und ferne
Harfen säuselten schwärmend mit.
„Himmelstöne, ihr rieft, rieft mich empor: doch ach!
Einsam wein' ich, und fern schlagen die Herzen mir,
Und die Träne der Nachwelt
Sucht vergebens den Lorbeerkranz —"
Also seufzt er: verklärt über den Sternen flog
Das ätherische Lied: Harfengelispel quoll
Sanft herab, und die Wolken
Zogen ernst durch den Ozean —
„Nimm den Himmlischen", scholls über die Wolken hin.
Sonnen flogen vorbei, Welten im Ozean.
„Tasso" klang es in jeder,
Und die Ewigkeit hallt es nach.
„Soll ich?" rief er, und warm stürzten die Tränen hin
Auf die Dichterstatue: „Soll ich? Der Himmel krönt
Mit dem Lorbeer die Schläfe —
Nur die Erde verstand mich nie.
Niemals: unter das Grab sink' ich, und ungekannt
Stirbt mein Busen, und kein Seufzer, kein Auge weint
Meiner ruhenden Asche
Stumme Zähren des Schmerzes nach. —"
Weinend starb der Gesang tröstender Seraphim:
An die Marmorstatue stürzte der Dichter: stumm
Ward die Lippe, und Träume
Hüllten sanft das geliebte Haupt — — —
Lächelnd aus dem Gewölk stieg der verklärte Tag,
Und die junge Natur wand sich entzückt empor.
Und am Fenster des Dichters
Brachen schüchtern die Knospen auf.

Trüb erhebt er das Haupt: „Bin ich noch immer?" seufzt
Tief der Busen — „ich bins, bin es" — und weinend sinkt
Er ans Bild, und nach Schlummer
Lechzt das trauernde Herz umsonst.
Horch! Da braust es von fern: jubelnde Schwärme nahn —
„Schläfst du, Tasso? o heb das Haupt empor!
Kränzt ihn!" rufen die Scharen.
Und es rufen's die Berge nach.
Tasso hört es, und hoch schlägt ihm der Busen auf —.
Freudig naht sich der Zug: zu Capitole wälzt
Sich die stürmische Masse,
Und den Dichter empfängt der Thron —
„Der dir, Sänger, gebührt, der in Petrarcas Stirn
Strahlte, nimm ihn, den Kranz —" und um des Dichters Haupt
Will der Priester ihn schlingen —
Sie! — da wankt er und fällt — und schweigt —
„Nimm den Himmlischen", scholl's ihm durch die Seele nach —
„Jetzo?" ruft er und sinkt wieder — wird stumm und bleich —
Und die Fackel der Tränen
Senkte lächelnd der Genius...

B.

3. Einige biographische Artikel aus dem Damenkonversationslexikon[503].

Bach, die berühmteste deutsche Tonkünstlerfamilie. Der Stammvater, Johann Ambrosius, ging der Religion wegen aus seiner Heimat Ungarn fort, um sich im protestantischen Deutschland eine andere zu suchen. Johann Sebastian wurde 1685 zu Eisenach geboren, verlor aber schon als Knabe von 10 Jahren seine Eltern. Bereits im 19. Jahr erhielt er die Organistenstelle in Arnstadt. Um diese Zeit war es, wo er unermüdet nach dem Ziel zu ringen begann, das ihm sein Genius deutlich gezeigt. Nachdem er 1707 dieses Amt mit einem ähnlichen in Mühlhausen, später mit der Konzertmeisterstelle in Weimar vertauscht, ward er 1717 Kapellmeister in Köthen. Von da aus berief ihn der Magistrat

zu Leipzig. Er starb als Musikdirektor und Kantor an der Thomasschule, die ihren Ruhm auf seinen Namen gründet, am 28. Juli 1750. Vergebens sucht man nach einem Denkmal; nicht einmal eine Spur von seinem Grabe ist zu treffen. Wie groß und reich stach sein inneres Leben gegen das äußere ab! Nicht allein Fleiß war es, der ihn hinaushob über alle Schwierigkeiten der musikalischen Kombinationen, sondern angestammtes Genie des Scharfsinnes. Was wir Nachkömmlinge für Wunderbares in der Verflechtung der Töne gefunden zu haben meinen, liegt schon in ihm angesponnen und oft ausgewickelt. Zu dieser vollkommenen Beherrschung des Physischen kommt nun auch der Gedanke, der Geist, der seinen Werken innewohnt. Dieser war durch und durch Mann. Daher finden wir in ihm nichts Halbes, sondern alles ganz, für ewige Zeiten geschrieben. Dieser Geist schuf aber auch nicht einseitig, sondern reich, ja üppig. Wie das höhere Genie meistens auch das fruchtbarere ist, so hat er uns eine Sammlung von Kunstwerken hinterlassen, deren bloß äußerer Umfang in Erstaunen setzt. Er schrieb fast für alle Instrumente und in allen Gattungen, unter jenen am meisten für Orgel und Klavier, auf welchen er der größte Virtuos seiner Zeit war, in diesen am häufigsten für die Kirche. Bach hinterließ 20 Kinder, unter denen sich 11 Söhne als Musiker auszeichneten. Der älteste, Friedemann, soll seinen Vater als Orgelspieler erreicht, ja übertroffen haben. Philipp Emanuel lebte in glücklichen Verhältnissen als Kammermusikus Friedrichs des Großen. Als Klavierkomponist bezeichnet er eine Epoche, da seine Werke wegen ihres freiern phantastischen Schwunges, dem freilich die Höhe des väterlichen fehlt, als erste in dieser Schreibart der Haydn-Mozartschen Periode verwandte anzusehen sind. Durch seine Schrift »Über diese wahre Art, das Klavier zu spielen«, in welcher namentlich der Daumen, erst von Johann Sebastian frei auf Obertasten gebraucht, als die Mechanik erweiternd und erleichternd dargestellt ist, bereitete er die Kunst des Klavierspielens vor, die sich nach und nach in solcher Höhe ausgebildet.

Bellini, Vinzenz, Sizilianer, 1808 geboren, Kapellmeister am Theater Fenice in Venedig. Durch seine Oper: »Der Pirat«, die er 1828 zuerst für Mailand geschrieben, wurde er uns zuerst bekannt. Es ließ sich nicht voraussehen, daß diesem, in Rossinischer Art gehaltenen Werke in kurzem bedeutendere und selbständigere folgten, die ihn zum Liebling seiner Landsleute und eines großen Teils anderer Nationen gemacht. Sie heißen »Bianca und Ferrando«, »La straniera«, »Capuleti e Montecchi«, »Norma«. Durch die großkünstlerische Darstellung der Schröder-

Devrient in der Rolle des Romeo wird sich namentlich die vorletzte Oper auch im reflektierenden Norddeutschland einheimisch machen. Was die Vorzüge Bellinis anlangt, als: leichten Fluß der Gesangstimmen, Geschmack und Brilliantierung der Instrumentation, südliches Leben der Harmonie und Melodie, so teilt er sie mit seinem Vorläufer Rossini, zeichnet sich aber durch Besonnenheit und Wahrheit in der dramatischen Komposition vor dem glücklichen Pesaroschwan aus. Wenn man von Mozart sagt, daß er ein in Deutschland festgewurzelter Blütenstamm sei, dessen Krone sich etwas dem sizilianischen Himmel zuneige, so ließe sich hier vielleicht das Umgekehrte annehmen. Es ist möglich und wünschenswert, daß Bellini, wenn er sich durch den glänzenden Zuruf der Masse nicht vom ernsten Studium deutscher Meister abhalten lassen wollte, der flachen, weichlichen Musikweise der neueren italienischen Schule über kurz oder lang ein Ende machen wird[504].

Blahetka, Leopoldine. Eine ausgezeichnete liebenswürdige Pianofortevirtuosin, aus Ungarn stammend, ums Jahr 1811 geboren. Ihr Ruf verbreitete sich von Wien aus, der sich namentlich auf die gute Schule von Hummel und Moscheles gründete. Schon in der frühesten Jugend machte sie Kunstreisen durch Deutschland, England und Frankreich, welche glückliche Resultate gaben. In diesem Augenblick hält sie sich in Wien auf. Ihr Spiel ist ein echt weibliches, nicht hoch genial, aber zart, besonnen und ausgearbeitet. In der Komposition zeigt sie sich talentvoller als die Belleville, während die letzte als Virtuosin bei weitem höherzustellen ist.

Boildieu, Adrian, zu Rouen geboren 1774, ging um sein 20. Jahr als Klavierspieler und Lehrer nach Paris, komponierte nebenbei Romanzen, die Beifall fanden, kam 1803, nachdem er die Professorstelle am Konservatorium niedergelegt, nach Petersburg, an Sartis Stelle, von wo er 1811 zurückkehrte. Später lebte er längere Zeit in dürftigen Umständen, hat aber gegenwärtig die frühere Stelle am Pariser Konservatorium mit beträchtlichem Gehalt wiedererhalten. Durch seine Opern »Kalif von Bagdad«, »Johann von Paris« machte er sich schon früher einen Namen, den er der Natürlichkeit, Lieblichkeit seiner Melodie und der größeren dramatischen Wahrheit halber, die der französischen Schule oft abgeht, würdig verdient. Er ward schon als eine Antike betrachtet, als er vor etwa 8 Jahren mit zwei neuen Opern, der bekannten »Weißen Dame« und späterhin mit den »Beiden Nächten« seinen Ruf erneuerte. Diese liebenswürdige Musik teilt bei größerer Altersreife die

Vorzüge seiner älteren Opern. Seine übrigen Instrumentalsätze, Klavierkompositionen usw. haben geringeren Wert.

Cherubini, Luigi, der große Tondichter, jetzt ein Greis von 74 Jahren, der wie ein Riese in unsre Zeit hereinragt aus jener alten, in welcher er neben seinen Kunstbrüdern Mozart, Haydn und Beethoven wirkte und schuf. In Florenz war er geboren unter Orangenbäumen und Götterstatuen. Ein inniger Künstler schreibt irgendwo: „Lagt ihr vielleicht in einer Wiege, Beethoven und Cherubini, wie euch denn auch euer Vorname gemein ist, und gab vielleicht die Mutter dem italienischen Kinde ein paar südliche Blumen mehr?" — Luigi begann unter den gelehrten Felicis, Vater und Sohn, seine Studien, die er schon ganz früh in Kompositionen verarbeitete. Der Erzherzog von Toscana ward auf ihn aufmerksam und brachte ihn nach Bologna, wo er Sartis Schüler und Liebling wurde. Im zwanzigsten Jahre folgten schon Opern, welche die Italiener nur zu ernst und gelehrt fanden. Sein Ruf wird größer, er geht nach England und ein Jahr später nach Paris. Da hört er Haydns Sinfonien — zitternd und entzückt. Von nun an wendet er sich ganz der deutschen, edlern Muse zu und bleibt ihr treu. »Iphigenia« und »Demophon« waren die nächsten Werke, »Lodoiska«, »Elisa«, »Medea« folgten.

Deutschland, obschon bewegt von den neuesten Schöpfungen Mozarts, Haydns und des jungen aufbrausenden Beethoven, fängt an, seinen Namen öfter zu nennen. »Der Wasserträger« gibt ihm noch mehr Anspruch auf deutsches Ehrenbürgerrecht. Er wird 1805 nach Wien berufen; die hohe »Faniska« war hier sein erstes Werk. Nach einer schweren Krankheit wirft er seine ganze Kraft auf Kirchenmusik und hat es mit wenigen Zerstreuungen durch kleinere komische Opern und durch einzelne größere (»Abenceragen«, »Ali Baba«) bis zu diesem Augenblicke getan, wo er hochgehalten dem Institut des Pariser Konservatoriums vorsteht.

Wie sehr seine Kirchenkompositionen zu schätzen sind, sieht man daraus, daß Beethoven wenig Jahre vor seinem Ende freudig geäußert: aus Cherubinis Requiem werde er sich vieles ad notam nehmen. Manche stellen sogar diese Leistungen über seine dramatischen; es wird aber durch solches Vergleichen nichts erreicht, und wir stimmen, um ein Endurteil zu geben, dem oben angeführten Künstler bei, welcher schrieb: „Dadurch, daß er jene berüchtigte italienische Endsilbe seinem Ideal opferte, ist er, der er ist — der bloße schlanke Cherub, den Gott auf hoher Stirn und im Auge[505]."

---

4. Einige musiktheoretische Artikel aus dem Damenkonversationslexikon.

Adagio bedeutet in der Musik den langsamen Bewegungsgrad eines Musiksatzes, dessen Charakter meistens sanft und heiter ist. Beethoven, seltener Mozart, schrieb es auch über ernste und feierliche Tonstücke. In Sinfonien, Sonaten, Konzerten erscheint es oft als Einleitung, öfter als verbindender Mittelsatz. In wirklich schöner Komposition ist es wie die Sonne, von der die früheren oder späteren Gedanken als Strahlen auszugehen scheinen. — Die Bemerkung, daß man den Grad der Ausbildung des Virtuosen oder Komponisten nach seinem Vortrag und Satz des Adagio beurteilen könne, ist nur zum Teil wahr. Es scheint auch eine gewisse, sonst beliebte, breite und langweilige Art von Adagios nach und nach aus der Musik zu verschwinden, wie denn überhaupt alle Bewegungen rascher geworden sein mögen. Noch höhere Grade der langsamen Taktbewegung sind: Adagio assai oder molto, adagio adagio, adagissimo.

Agitato, bewegt, aufgeregt. Es steht häufig zu Anfang der Komposition, wie allegro agitato. Kommt es in der Mitte des Stückes vor, so drückt es auch (verbietet dies später eine andere Vortragsbezeichnung nicht) ein willkürliches Eilen, Haschen nach dem Schlusse zu aus.

Akkompagnieren. Begleitung der Hauptstimme durch Nebenstimmen. Es führt im ganzen den harmonischen Bau fort, während die Solostimme mit der Melodie darüberschwebt. Die Begleitung trägt im allgemeinen einen leisen Charakter. Um schön zu akkompagnieren, ist eine vorhergehende Verständigung zwischen den Vortragenden nötig, damit die Schaltierungen feiner gezeichnet und die Verhältnisse richtig getroffen worden. Das Primavistaspiel von einer oder der anderen Seite bleibt hier sehr gefährlich.

Aria. In weiterm Sinne Gesang, Weise überhaupt. Schon früher gab sie einer gewissen Gattung von Opernsätzen den Namen. Die erste erscheint um 1600 in einer Oper von Quagliati, der mit 5 Sängern in den Straßen von Rom herumzog. Nach und nach hat sich die Form sehr verändert, wie sie denn jetzt ganz locker geworden ist. Am meisten kommt sie in neuerer Zeit mit einer Szene verbunden vor (Scena et Aria); dann ist sie das Zentrum der Oper, der Mittelpunkt der Leidenschaft, indem der Sänger die ganze Macht seiner Kunst ausüben kann. Als Muster in dieser Gattung gelten die verschiedenen in Mozarts Opern. — Aria parlante gehört in die komische Oper und unterscheidet sich von

Rezitativ durch fortgehende gleiche Taktbewegung. — Ariette ist durchweg naiver und fällt in das Fach der Soubrette. — So Susanna in »Figaro«.

Arioso, als Vortragsbezeichnung heißt es im weitesten Sinne gesangreich. Der Komponist will auch oft damit auf Einfachheit in Ausdruck und Weglassen aller freieren Manieren, Verzierungen aufmerksam machen.

Auflösung, musikalische, nennt man den Übertritt eines oder mehrerer dissonierenden Intervalle zum konsonierenden Akkord. In der Regel werden die durch große oder übermäßige Stufen entstehenden Dissonanzen aufwärts (in die Höhe), die durch kleine oder verminderte abwärts (in die Tiefe) aufgelöst. Doch hat sich die neuere Zeit auch hier von den altängstlichen Normen, nach denen die einzelnen Dissonanzen regelmäßig vorbereitet und aufgelöst wurden, losgemacht. Sie hat nicht unrecht daran. Die Auflösung ist dem Musiker, was dem Maler die Verschmelzung des Schattens ins Licht — die Mitteltinte.

Komposition ohne Dissonanzen, mithin ohne endliche Auflösung, wäre das lichte reizlose Gemälde, wie umgekehrt ein fortwährend dissonierendes Tonstück ein grau in grau gemaltes Bild. Ob aber der Maler diese oder jene Mitteltinte wählen soll, darüber kann die Theorie vorweg kein allgemeingültiges Gesetz aufstellen.

Ausdruck in der Musik. Die Redensart „mit Ausdruck spielen" heißt gemeinhin nicht mehr als gefühlvoll (espressivo) spielen. Im weiteren Sinne ist er das bestimmte Hervortreten der Gedanken, Gefühle, Leidenschaften durch Töne, liegt dies nun in Rhythmus, Melodie, Harmonie der Komposition, in der Darstellungsweise des Vortragenden, im besonderen Toncharakter des Instruments oder in Vermischung dieser. — Ein guter Virtuos wird ein seichtes Werk durch schöne Behandlung zum (scheinbar) erhabenen veredeln können, wie sich umgekehrt ein Kunstwerk unter der Hand des Stümpers zum gemeinen verflacht. Nur wenn alles — Komponist, Virtuos wie Instrument — in schöner Kraft harmonisch zusammenwirkt, wie etwa, da die Szymanowska das Hummelsche H-moll-Konzert auf einem Flügel von Stein vortrug, erkennt der gebildete Hörer das Ideal des musikalischen Ausdrucks.

Ausweichung, musikalische, das ist das Übergehen von einer Tonart in die andere, gibt den musikalischen Werken Reiz und Mannigfaltigkeit, wenn sie mäßig und sinnig angewandt wird. Die Alten kannten bei der Unvollkommenheit ihrer Tonleiter noch keine. Nach und nach und in allen Kunstepochen hat sich das eben jüngste Produkt häufigere und kühnere Abschweifungen erlaubt. Die gemeinste Art des Ausweichens

von einer Durtonart bleibt der Gang in den fünften Ton (Quinte) auf- oder abwärts (von C- nach G- oder F-dur), der in den weichen Dreiklang auf der großen sechsten Stufe aufwärts (von C- nach A-moll) u. a. (siehe Verwandtschaft der Tonarten). — Es versteht sich, daß, wie heftigere Leidenschaften sich durch stechendere Farben ausdrücken sollen, sanftere Empfindungen weniger auffallender Ausweichungen in andere Tonarten bedürfen. Wie die neueste Zeit hierin oft irre, fast ins Häßliche gegangen ist, gehört nicht hierher.

Bewegung in der Musik ist im eigentlichen Sinne das Fortschreiten einer Stimme von einem Tone zum andern oder die Art und Weise, wie sie sich auf- und abwärts springend oder gehend schnell oder langsam fortbewegt. — Sie ist der Hebel der Musik, wie der Takt das Gefäß, welches sie einschließt. — Man unterscheidet eine gerade, wo verschiedene Stimmen zugleich fallen oder steigen, eine entgegengesetzte, wo die eine sinkt, während die andere sich hebt, und eine Seitenbewegung, wo die eine ruht, während die andere sich auf- oder abbewegt.

Cadenz[506], cadenza, cadence, bezeichnet in der musikalischen Kunstsprache den oder die Akkorde, welche den Ruhepunkt eines Musikstückes oder eines längern, kürzern Abschnittes darin vorbereiten. Sie stützt sich auf die Harmonien der verwandten Tonarten, zunächst also auf die der fünften Stufe (Quinte, Dominante), auf- oder abwärts. — Der Virtuos, will er gefallen, wird nach dem Tonschluß zu noch einmal seine ganze Fertigkeit und Meisterschaft zeigen. Da jeder Virtuose gewisse Schwierigkeiten vorzugsweise beherrscht, so war es gut, daß man in den vorigen Jahrzehnten diese Endbravoursätze nicht ausschrieb und sie der Phantasie des Vortragenden überließ, wodurch diesem die Fessel genommen wird, die der fremde Geist so oft um uns schließt. — Oft braucht man das Wort Kadenz für irgendeine brillante Passage.

Canon[506], ein schwieriger Teil der Kompositionslehre, der namentlich in der älteren Zeit bis zur Übertriebenheit ausgebaut, für das Studium des Tonsatzes aber von Wichtigkeit ist. Er bedeutet die strenge Stufenfolge verschiedener Stimmen in verschiedenen Zeiteinschnitten. Die Alten ließen diese Stimmeneintritte oft suchen, daher er der Grund des musikalischen Rätselspiels. Man hat welche bis zu tausend und mehr Stimmen herausgebracht. Er scheint sich nach und nach zu verlieren; und da die Erfahrung gelehrt hat, daß zu einer freien poetischen Bewegung in dieser Gattung ein Studium von langer Zeit erforderlich wäre, das sich nur selten belohnte, so hat die jüngere Zeit geradezu gesagt,

es sei nicht so viel an der Sache, wie die Alten daraus gemacht. Das haben die Alten übelgenommen.

Charakter, musikalischen, hat eine Komposition, wenn sich eine Gesinnung vorherrschend ausspricht, sich so aufdrängt, daß keine andere Auslegung möglich ist. So in der heroischen Sinfonie von Beethoven und in der militärischen von Haydn. Im höheren Sinne ist er sogar der moralische Hintergrund des Kunstwerks; denn wenn auch die Musik ohne Worte nichts Böses hinstellen kann, so hängt doch der moralische Mensch mit dem ästhetischen, das sittliche Wesen mit dem künstlerischen dergestalt zusammen, daß das, was in unsittlicher Leidenschaft erzeugt ist, auch im Kunstwerk seinen Ursprung nicht verbergen kann. Charakteristische Musik unterscheidet sich von der malerischen (pittoresken), daß sie die Seelenzustände, während die andere Lebenszustände darstellt; meistens finden wir beides vermischt.

Capriccio[506], caprice, der Genre der Musik, welcher sich vom Niedrigkomischen der Burleske durch die Verschmelzung des Sentimentalen mit dem Witzigen unterscheidet. Nebenbei bezweckt sie oft etwas Etüdenartiges. Strenge Symmetrie der Form ist, wie natürlich, in dieser Gattung nicht so notwendig wie in der größeren, edleren der Sonate usw., eine zu ängstliche wäre sogar ein Fehler. Wieviel der Humor immer mehr Eigentum des männlichen Geistes geblieben, so hat sich doch die junge Virtuosin, die Klara Wieck, mit vielem Glück auch in dieser Gattung versucht.

Charakteristik der Tonleitern und Tonarten[507]. Bereits im vorigen Jahrhunderte hat man angefangen, den einzelnen Tonarten Empfindung, Charakter usw. beizulegen. Der Dichter Ch. D. Schubart namentlich hat eine Charakteristik derselben geliefert, welche unleugbar viel Zartes und Poetisches enthält, jedenfalls aber über die Wahrscheinlichkeit hinausgeht. Er sagt z. B., E-moll repräsentiere ein weißgekleidetes Mädchen mit einer Rosaschleife am Busen; G-moll sei die Empfindung des Mißvergnügens, der Unbehaglichkeit, der Verstimmung. Vergleiche man nun die Mozartsche G-moll-Sinfonie (diese griechisch-schwebende, wenn auch etwas blasse Grazie) oder das G-moll-Konzert von Moscheles mit dieser Angabe, so ist das Unhaltbare derselben einleuchtend. Nicht zu leugnen ist, daß durch Versetzung der ursprünglichen Tonart einer Komposition in eine andere eine verschiedene Wirkung erreicht wird, und daß daraus eine Verschiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht. Man spiele z. B. den »Sehnsuchts-

walzer« in H- oder den »Jungfernchor« in A-dur, und man wird bald fühlen, daß sich die Töne gleichsam in einem fremden Kreise bewegen. Der Prozeß, welcher dem Tondichter diese oder jene Grundfarbe zur Aussprache seiner Empfindungen an die Hand gab, ist unerklärbar, wie der schaffende Genius selbst, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß gibt, das jenen sicher einschließt. Der wahre Komponist trifft daher von selbst das Rechte, wie der wahre Maler seine Farben. Der Unterschied zwischen Dur und Moll muß unstreitbar zugegeben werden. Jenes ist das handelnde männliche Prinzip, dieses das Leidende, Weibliche. Einfachere Erfindungen haben einfachere Tonarten; zusammengesetzte bewegen sich lieber in einer fremden Region und sind deshalb für Tonarten, welche das Ohr seltener vernommen hat.

Choral, der einfache Kirchengesang, der seinen Ursprung von den ältesten Zeiten der christlichen Religion herleitet. Wie Musik die höhere Sprache ist, mit der wir das Heilige verehren, anreden dürfen, so hat sie die schöne Sitte unserer Väter auch zur Begleitung der Andacht bestimmt. Ein Gebrauch, der nur mit dem Verschwinden des Christentums selbst aufhören wird. Er ist somit ohne Rücksicht auf bestimmten Takt oder Ausdruck einer vereinzelten Gesinnung das laute Gebet der Gemeinde und schreitet am würdigsten in Dreiklängen fort, die auf jeder einzelnen Silbe ausruhen. Hilarius, Bischof von Poitiers, soll die ersten Choräle komponiert haben. Unter den Neueren bemerken wir Hiller, Schicht, Werner u. a.

Chor in der Musik drückt die Empfindungen der Masse aus, während die Arie einzelne, das Duett, Terzett usw. verschiedene ausspricht. Da die Menge, will sie sich geltend machen, die einzelnen Interessen hintenansetzen, sich konzentrieren muß, so bedarf sie, um zu wirken, einfacherer, allgemeinerer Mittel. Händel verstand den Chor am kräftigsten zu behandeln. Wie in den griechischen Tragödien findet man auch in Oratorien und Opern Doppelchöre, Gespräche im großen zwischen zwei Parteien. Daß man unter Chor auch Gesellschaften von Musikern versteht, ist bekannt. Bei den Griechen war der Chor ein Verein von Tänzern und Sängern, um öffentliche und religiöse Feste zu verherrlichen. Später ward er das vorzugsweise Eigentum der dramatischen Poesie, beschäftigte sich aber in der Tragödie nicht unmittelbar mit dem Inhalte des Drama, sondern war vielmehr der Repräsentant des Gefühls, welches der Dialog auf die Zuhörer bewirkt hatte. Schiller in seiner »Braut von Messina« macht uns den Chor der Alten anschaulich.

Klavier, das weitverbreitete Tasteninstrument, welches in alter Zeit erfunden, der Orgel nachgebildet zu sein scheint. Seines großen Umfanges und der deshalb möglichen Vielstimmigkeit halber erhob es sich bald zum Hauptinstrument und ward immer mehr vervollkommnet, bis es selbst wieder durch das Fortepiano und den Flügel verdrängt und vergessen worden ist. Doch hat man namentlich in Wortzusammensetzungen den Namen des Stamminstruments beibehalten und hört daher oft „Klaviervirtuos", „Klaviersonate" usw. Im vorigen Jahrhunderte galten die Silbermannschen Klaviere für die besten, später kamen die Wiener Instrumente in Ruf und sind es geblieben. Die älteren Meister, wie Stein, Lauterer, sind jetzt den neuern Konrad Graf, Nannette Streicher, Wacke, Melzer, Franz Bayer u. a. gewichen. — Die Ausbildung und Vervollkommnung des Instruments durch Virtuosen ist äußerst schnell vorgerückt, so daß fast in jedem Jahrzehnt neue Schulen erschienen. Den Anleitungen von J. S. Bach und seinem Sohn Emanuel folgten die bekannten von Clementi, Cramer, A. E. Müller; in neuerer Zeit die von Hummel, Kalkbrenner, und eben arbeitet Moscheles an einer. An einer geistreichen, den trocknen Stoff belebenden Darstellung und einer von Pedanterie freien Methode fehlt es auch hier noch. Klavierauszug (Arrangement) heißt eine ursprünglich für andere Instrumente oder Singstimmen geschriebene, dem Klaviersatz angepaßte Komposition. —

C.

Zu den Aufsätzen der Ges. Schriften gehörige Abschnitte.

5. Aus: Aus den kritischen Büchern der Davidsbündler (Aufs. 3. II).

Tonblumen.

3.*

Mit der Tonmalerei ist's ein wunderlich Ding: Die einen vergessen über dem Pinsel die Sache, die andern umgekehrt. Wäre Herr Heinrich Dorn (der jetzt in Riga lebenslänglich als Domorganist angestellt ist) nicht hinlänglich durch frühere tüchtige Arbeiten bekannt, so würden wir

* Bd. I, S. 14, Schluß des Aufsatzes.

hinter diesem sogenannten Blumenstrauß fade beliebte Klingeleien erwartet haben, an denen (wie leider in gewissen Zeiten so oft) das Beste die Titelvignette wäre. Dem ist aber durchaus nicht so. Abgesehen vom Wert oder Unwert des Malens mit Tönen überhaupt tragen diese kurzen abgerissenen Sätze (es sind deren drei) das Gepräge einer schlagenden Charakteristik. Überzeuge sich der geschätzte Leser und Spieler selbst davon.

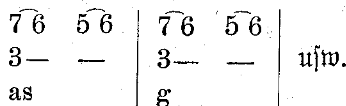
Nr. 1. La narcisse. Allegretto (B-dur 3/4-Takt) beginnt mit einem gut erfundenen, frischkräftigen Thema, das, im Anfang hin- und herwogend, endlich der Höhe zustrebt und dann wieder herabsinkt. Es geht ganz gut fort bis zum zweiten Teil. Hier fällt eine springende Figur (obwohl nicht unzusammenhängend mit dem vorigen) unbequem auf. Die folgende aus dem ersten Thema genommene Bewegung (obwohl auf weniger tonreichen Instrumenten die Bässe etwas undeutlich murmeln möchten), das zum Forte sich steigernde Crescendo, die Fortissimostellen mit eingeschalteten Pianoseufzern bis zu den sehr gewagten Sprüngen — (man sehe nur



— alles reiht sich schön aneinander. Der erste Rhythmus macht sich wieder bemerklich. Hier kommt eine Stelle, die wir scharf ins Auge faßten:



Genau betrachtet sind es weiter nichts als erst von oben und dann von unten umgangene Sextenakkorde, als



Wir fragen, was wird aus dem e, dem d? und warum sind die letzten zwei Takte mit der ersten Periode nicht konform gearbeitet? Dennoch klingt die Stelle nach etwas und wird ihre (wir wollen sie nicht bezeichnen) Liebhaber finden. Wohl dem, der die folgenden Dezimen nicht allein greifen, sondern, wie sich's gehört, aushalten kann, obwohl die Schwierigkeiten (wie überhaupt durchgängig) keineswegs eingeschneit sind, sondern aus der Sache selbst entspringen. Die Rückkehr nach der Grundtonart (B-dur) ist übrigens, diese Sprunggriffe abgerechnet, einfach und deutlich, der erste Teil auf herkömmliche Weise transponiert. Sehr wohl tönt die neue Baßbegleitung in gehaltenen, trotzig in die Tiefe wandelnden Dreiviertel-Noten heraus, gleichsam das nahe Ende vorhersagend. Das Ganze endigt mit einem Überschlagen der rechten Hand über die linke nicht ganz so, wie man vermutet hatte.

Nr. 2. La Violette. Andantino (A-dur $^2/_4$-Takt) usw. — — — — — —

Dies wären im kurzen, wie es der Raum dieser Blätter gestattet, unsere ungefähren Bemerkungen. Auch dürfen wir dem geehrten Komponisten das Zeugnis nicht versagen, daß er sich durch ähnliche Stücke bald Zutritt in die Salons verschaffen werde, d. h. in solche, in denen man lieber hört als spricht.

Die Ausgabe ist gut, der Stich scharf, das Papier lobenswert. Unter den Druckfehlern heben wir die bedeutendsten heraus: S. 3, L. 9, Takt 4 statt e, g. S. 11, L. 1, T. 5 × vor ♮f. S. 11, L. 13, T. 1 c statt ♭. S. 12, L. 9, T. 4 eine Oktave höher zu spielen. S. 13, L. 8, T. 3 h statt b. Andere sind mit kurzer Mühe leicht zu verbessern. Rohr.

Zusatz d. Red. — Der Titel des besprochenen Werks heißt: H. Dorn, bouquet musical. Recueil de pièces detachées p. Piano. Oeuv. 10. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß wir Nr. 3 für eine Florestansche Persiflage auf die Rezension des Eusebius halten[508].

6. Aus: Sinfonie von Berlioz (Aufs. 14).

„Aus dem Leben eines Künstlers."

Phantastische Sinfonie in 5 Abteilungen von Hektor Berlioz* [509].

1.

Nicht mit wüstem Geschrei, wie unsre altdeutschen Vorfahren, laßt uns in die Schlacht ziehen, sondern wie die Spartaner unter lustigen Flöten. Zwar braucht der, dem diese Zeilen gewidmet sind, keinen Schildträger und wird hoffentlich das Widerspiel des homerischen Hektor, der das zerstörte Troja der alten Zeit endlich siegend hinter sich herzieht als Gefangene, — aber wenn seine Kunst das flammende Schwert ist, so sei dies Wort die verwahrende Scheide.

Wundersam war mir zumute, wie ich den ersten Blick in die Sinfonie warf. Als Kind schon legt' ich oft Notenstücke verkehrt auf das Pult, um mich (wie später an den im Wasser umgestürzten Palästen Venedigs) an den sonderbar verschlungenen Notengebäuden zu ergötzen. Die Sinfonie sieht aufrechtstehend einer solchen umgestürzten Musik ähnlich. Sodann fielen dem Schreiber dieser Zeilen andre Szenen aus seiner frühesten Kindheit ein, z. B. als er sich um Spätmitternacht, wo schon alles im Hause schlief, im Traum und mit verschlossenen Augen an sein altes, jetzt zerbrochenes Klavier geschlichen und Akkorde angeschlagen und viel dazu geweint. Wie man es ihm am Morgen darauf erzählte, so erinnerte er sich nur eines seltsam klingenden Traumes und vieler fremden Dinge, die er gehört und gesehen, und er unterschied deutlich drei mächtige Namen, einen im Süden, einen im Osten und den letzten im Westen — Paganini, Chopin, Berlioz. — Mit Adlerkraft und Schnelligkeit machten sich die beiden ersten Platz; sie hatten leichter Spiel, da sie in ihrer Person Dichter und Schauspieler zusammen vereinten. Mit dem Orchestervirtuosen Berlioz wird es schwerer halten und härtern Kampf geben, aber vielleicht auch vollere Siegeskränze. Laßt uns den Augenblick der Entscheidung beschleunigen! Die Zeiten streben immer und ewig: dem Urteile der Künftigen sei es überlassen, ob vor- oder rückwärts, ob gut oder übel. Das letztere mit Bestimmtheit von unserer Gegenwart vorauszusagen hat indes für mich noch niemand vermocht.

Nachdem ich die Berliozsche Sinfonie unzähligemal durchgegangen, erst verblüfft, dann entsetzt und zuletzt erstaunend und bewundernd, werde

* Bd. I, S. 69, Anfang des Aufsatzes.

ich es verſuchen, ſie mit kurzen Strichen nachzuzeichnen. Wie ich den Komponiſten kennen gelernt habe, will ich ihn darſtellen, in ſeinen Schwächen und Tugenden, in ſeiner Gemeinheit und Geiſteshoheit, in ſeinem Zerſtörungsingrimm und in ſeiner Liebe. Denn ich weiß, daß das, was er gegeben hat, kein Kunſtwerk zu nennen iſt, ebenſowenig wie die große Natur ohne Veredlung durch Menſchenhand, ebenſowenig wie die Leidenſchaft ohne den Zügel der höhern moraliſchen Kraft.

Wenn ſich beim alten Haydn Charakter und Talent, Religion und Kunſt gleichmäßig veredelten, wenn bei Mozart die idealiſche Kunſtnatur ſich ſelbſtändig neben ſeinem ſinnlichen Menſchen entfaltete, wenn bei andern Dichtergeiſtern der äußere Lebenswandel und die künſtleriſche Produktion ſogar eine völlig entgegengeſetzte Richtung nahmen (wie z. B. bei dem ausſchweifenden Dichter Heidenreich, der das verzehrendſte Gedicht gegen die Wolluſt ſchrieb), ſo gehört Berlioz mehr zu den Beethovenſchen Charakteren, deren Kunſtbildung mit ihrer Lebensgeſchichte genau zuſammenhängt, wo mit jedem veränderten Moment in dieſer ein anderer Augenblick in jener auf- und niedergeht. Wie eine Laokoonsſchlange haftet die Muſik Berlioz an den Sohlen, er kann keinen Schritt ohne ſie fortkommen; ſo wälzt er ſich mit ihr im Staube, ſo trinkt ſie mit ihm von der Sonne; ſelbſt wenn er ſie wegwürfe, würde er es noch muſikaliſch ausſprechen müſſen, und ſtirbt er, ſo löſt ſich vielleicht ſein Geiſt in jene Muſik auf, die wir ſo oft in der Pans- oder Mittagsſtunde am fernen Horizonte herumſchweifen hören.

Solch ein muſikaliſcher Menſch, kaum neunzehn Jahre alt, franzöſiſchen Bluts, ſtrotzend voll Kraft, überdies im Kampf mit der Zukunft und vielleicht mit andern heftigen Leidenſchaften, wird zum erſtenmal vom Gott der Liebe gefaßt, aber nicht von jener ſchüchternen Empfindung, die ſich am liebſten dem Monde vertraut, ſondern von der dunkeln Glut, die man nachts aus dem Ätna hervorſchlagen ſieht .... Da ſieht er ſie. Ich denke mir dies weibliche Weſen wie den Hauptgedanken der ganzen Sinfonie, blaß, lilienſchlank, verſchleiert, ſtill, beinahe kalt; — — — aber das Wort geht ſchläfrig, und ſeine Töne brennen bis ins Eingeweide, — leſet es in der Sinfonie ſelbſt, wie er ihr entgegenſtürzt und ſie mit allen Seelenarmen umſchlingen will, und wie er atemlos zurückbebt vor der Kälte der Britin[510], und wie er wieder demütig den Saum ihrer Schleppe tragen und küſſen möchte und ſich dann ſtolz aufrichtet und Liebe fordert, weil er — ſie ſo ungeheuer liebt; — leſet es nach, mit Blutstropfen ſteht dies alles im erſten Satze geſchrieben.

Wohl kann die erste Liebe aus einem Feigling einen Feldherrn machen, aber „einem Heros schadet eine Heroine sehr" steht im Jean Paul. Über kurz und lang werfen feurige Jünglinge, deren Liebe unerwidert bleibt, den innern Plato über den Haufen und opfern zahllos auf epikuräischen Altären. Aber Berlioz ist keine Don Juan-Natur. Mit Glasaugen sitzt er unter den wüsten Gesellen, mit jedem springenden Champagnerstöpsel springt inwendig eine Saite! Die alte geliebte Gestalt wächst ihm, wie bei Fieberkranken, überall aus der Wand entgegen und legt sich beklemmend über das Herz, und er stößt sie fort, und eine laut lachende Dirne wirft sich ihm in den Schoß und fragt, was ihm fehle.

Genius der Kunst, da rettest du deinen Liebling, und er versteht das zuckende Lächeln um deine Lippen gar wohl. Welche Musik im dritten Satz! Diese Innigkeit, diese Reue, diese Glut! Das Bild des Aufatmens der Natur nach einem Gewitter ist ein oft gebrauchtes; aber ich wüßte kein schöneres und passenderes. Die Schöpfung zittert noch von der Himmelsumarmung und tauet über aus tausend Augen, und die furchtsamen Blumen erzählen sich von dem fremden Gast, der sich zuweilen donnernd umsieht.

Und hier war die Stelle, wo einer, der sich den Namen eines „Künstlers" verdienen wollte, abgeschlossen und den Sieg der Kunst über das Leben gefeiert hätte. Aber sie, aber sie! Tasso kam darüber in das Irrenhaus. Aber in Berlioz wacht die alte Vernichtungswut doppelt auf, und er schlägt mit wahren Titanenfäusten um sich, und wie er sich den Besitz der Geliebten künstlich vorspiegelt und die Automatenfigur heiß umarmt, so klammert sich auch die Musik häßlich und gemein um seine Träume und um den versuchten Selbstmord. Die Glocken läuten dazu, und Gerippe spielen auf der Orgel zum Hochzeitstanz auf... Hier wendet sich der Genius weinend von ihm.

Ist mir's aber doch, als hört' ich auch in diesem Satze manchmal, aber furchtbar leise, Anklänge aus jenem Gedicht von Franz von Sonnenberg[510a], dessen Grundton der der ganzen Sinfonie ist:

Du bist's! — und bist das glühend ersehnte Herz,
Durch stumme Mitternächte so heiß ersehnt
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — —

Du bist's, die einst süßschauernd am Busen mir
In langem Tiefverstummen, in bebenden
Gebrochnen Ach's, verwirrt, mit holdem
Jungfrauenerröten ins Herz mir lispelt:

„Ich bin das Ach, das ewig die Brust dir eng
„Zusammenkrampft' und wieder zum Weltraum hob."
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —

„Dein erster Seufzer rief schon unwissend mich:
„In jeder wild auflodernden Andachtsglut
„War ich's in dir, dem du die Hände
„Faltetest — — — — — —"

„In allem ich, wonach du im Leben nur
„Bei hoher Brust die Arm' auseinander warfst."
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —

Du warst, du bist das große Unnennbare,
Wonach in Götterstunden mein Herz sich hebt,
Sich hebt, o wenn die ganze Menschheit
An mich zu drücken ich wollustbebe.
— — — — — — — — — — — —

Einander fassen! — zweite Unsterblichkeit!
Des Wonneschauers aller Natur in mir!
Des Augenblickes, Herkla, wenn wir
Zitternd und stumm nun einander fassen!

Florestan.

2.

Mit Aufmerksamkeit hab' ich die Worte Florestáns über die Sinfonie und diese selbst durchgelesen, was sag' ich, bis auf die kleinste Note untersucht. Doch dünkt mir, der ich übrigens jenem ersten Urteile ziemlich durchaus beipflichte, daß diese psychologische Art von kritischer Behandlung bei dem Werke eines nur dem Namen nach bekannten Komponisten, über den noch dazu die widersprechendsten Meinungen ausgesprochen wurden, nicht völlig ausreicht, und daß jenes für Berlioz günstig stimmende Urteil durch allerhand Zweifel, die das gänzliche Übergehen der eigentlichen musikalischen Komposition erregen möchte, leicht verdächtigt werden könnte.

Seh' ich nun gar wohl ein, wie ein mehr als allein poetischer Kopf dazu gehört, diesem merkwürdigen Werke schon jetzt seine richtige Stelle in der Kunstgeschichte anzuweisen, — d. h. ein Mann, der nicht allein philosophisch gebildeter Musiker, sondern ein vertrauter Kenner selbst der Geschichte der andern Künste, der über die Bedeutsamkeit und Verkettung ihrer Erscheinungen und den Tiefsinn ihrer Folge nachgedacht, — so möchten auch die Worte eines Musikers angehört werden, der, wenn

er auch als einzelner produktiv die Richtung der neuen Generation verfolgt und, was Hohes in ihr liegt, mit Leib und Seele verteidigt, sich dadurch nicht abhalten lassen wird, im Angesicht des Gesetzes den Stab über das Haupt seines Lieblings zu brechen, dem er unter vier Augen vielleicht gern verziehe. Freilich sind diesmal mehr Lorbeeren zu brechen als Stäbe*.

---

7. Aus: Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte (Auff. 20)**.

Bei den Rêveries befind' ich mich in einer Verlegenheit wegen meiner frühern Rezension über Hillers Etüden. Dort nämlich sprach ich es noch gar nicht so bestimmt aus, für was ich sein Talent, soweit es mir bekannt, im Grund gehalten habe, d. i. für die geistreichste Verstellung und Heuchelei, die sich je hinter Töne versteckt; ich stimmte sogar Florestan bei, der einmal meinte, daß Herz, hätte er so viel wie Hiller studiert, vielleicht dasselbe geleistet haben würde. Denn es fehlte mir immer das letzte daran, für das ich so eigentlich gar keinen Namen finden kann; ich betastete, ich hörte, fühlte, sah alles vor mir, alle geistigen Kräfte waren in Anspruch genommen, nur nicht jener musikalische Seelennerv, den er so oft rühren möchte. Die letzte dieser Reverien bestimmt mich, ihn für meinen Verdacht teilweise um Verzeihung zu bitten; ich sehe in ihr so viel Wahrheit und Wirklichkeit, und noch dazu erhöhte, idealisierte, daß wir uns zu künftigen, dieser Leistung an Einfachheit und Offenheit ähnlichen Kompositionen aufrichtig Glück wünschen wollen. Andere Vorzüge dieser Reverien erwähne ich gar nicht, da sie jedem von selbst entgegenspringen werden, und ist auch der Einfluß der Chopinschen Umgebung hier und da nicht zu verkennen, so bleibt die Sache interessant und geistreich und der besondern Aufmerksamkeit aller Schüler zu empfehlen[511].

Über die folgenden Papillons usw. darf ich der Blutsverwandtschaft des Komponisten mit der Zeitschrift halber nichts sagen, als daß sie da sind und Menschen suchen wie Diogenes. Wir verweisen dankbar auf das, was die »Allgemeine Musikalische Zeitung«, Gottfried Weber in der »Cäcilia«, der »Wiener Anzeiger«, Rellstab in der »Iris«, die erstern mehr oder minder übereinstimmend, der letztere verwerfend darüber geurteilt haben[512].

---

* Fortsetzung: Auff. 14 d. ges. Schriften, Bd. I, S. 69.
** Bd. I, S. 110, o. Vor: Keßler, Impromptus.

---

8. Aus: Kritische Umschau (Aufs. 30).

Konzerte für Pianoforte und Orchester.

K. Lasekk, Konzertino mit Begleitung von zwei Violinen, Violoncello, Kontrabaß und Flöte. Werk 10*.

Es ist eine Erfahrung, daß wir das, was nicht unseres Amtes und Faches, meistens mit einer Frische und Lust betreiben, von der die Leute von Profession gar nichts wissen, und der Dilettantismus hat sich oft mit diesen Worten gegen die Künstler gewaffnet. Noch eher nun, als ich's wußte, vermutete ich, daß unser Konzertino von einem Dilettanten geschrieben sein müßte und zwar von einem so talentvollen, der Ansprüche des „Anch'io" machen könnte, verzichtete er nicht augenblicklich freiwillig auf den Ruhm, etwas zu sein, was er nur scheint. Von den schmerzvollen Wehen mancher Künstler kennt er keine, aber selbst ein bedeutenderer könnte kaum leichter und fröhlicher schaffen wie er. Im vielfachen Verkehr mit den besten bildeten sich seine Anlagen, vielleicht unbewußt, heraus, und so lernte er sicheres Benehmen, gewählten Ausdruck, Ton. Originalideen hat er keine, aber weltmännischen Blick und Geist genug, Fremdes aufzufassen und in eigener Weise wiederzugeben; dazu will er gar nicht als gelehrt und tiefsinnig glänzen, und wandelte ihn ja die Lust an, so würde er von selbst innehalten und das Gespräch auf die Dinge bringen, die er versteht. Mit einem Wort ist er mir lieber als die manchen Künstler, die über sein Konzert vornehm wegsehn.

Konzert aber müssen wir es deshalb heißen, weil es aus drei durch Abschnitte getrennten Sätzen besteht; sind diese eben kurz, so besitzen sie einen Vorzug mehr, ja es scheint mir diese Gestalt viel künstlerischer als die gewöhnliche der Konzertinos, welche aus verschiedenen ineinander übergehenden Stücken in wechselndem Zeitmaße zusammengesetzt sind und meistens ein ästhetisches Malheur abgeben, oder ist es etwas anderes, wenn nach dem Schluß eines Allegros ein ferner Paukenwirbel anfängt, darauf ein langweiliges Andante und nach endlosen Ritardandos eine Polonäse! — Um wieviel besser gelingt es unserm Dilettanten, der lieber 3 kleine, aber ausgeführte Bilder gibt, statt eines großen, wo überall die Naht hervorsieht. — Daß bei solcher Gedrängtheit der Mittelsatz, worin im größeren Konzerte die meiste Sorgfalt gelegt, wegbleiben mußte und hier durch ein kleines Tutti vertreten wird, ist ganz natürlich, wie es gemacht ist, gut und sogar zur Nachachtung empfohlen.

---

* Bd. I, S. 149, m. Vor: Döhler, Konzert.

Entspricht dieses artige Musikstück also in den Hauptsachen der inneren und äußeren Bedingungen selbst strengeren Ansprüchen, so vernachlässigt es auch die Nebensachen keineswegs. Von den naiven Harmonien, mit denen uns Dilettanten oft überraschen, finden wir keine Spur; die melodischen Zieraten stehen geschmackvoll am passenden Orte, die Passagen spinnen sich rasch und rund ab, und das kleine Orchester greift bedächtig und oft interessant ein. Kurz, beim besten Willen kann man dem Komponisten nichts anhaben, als daß er nur um die Kunst herumflattert, die er mit allen Geisteskräften umfassen hätte müssen. —

Wenn wir schließlich auf den Namen der Dilettantin, der das Konzert zugeeignet ist, aufmerksam machen, so geschieht es aus dem spielenden Grunde, den man leicht erraten wird. —

F. Hiller, Konzert (F-moll). Werk 5*.

Hillers verwickelten Charakter haben wir schon bei Besprechung seiner Etüden, eines jedenfalls später als das obige geschriebenen Werks zu schildern gesucht. Noch heute möchten wir kein Wort von damals missen; dieselben Gebrechen, dieselben Vorzüge, angeborene wie erworbene, die wir dort nachzeigten, finden wir auch in dieser jüngeren Arbeit — womöglich nur noch unklarer und wirrer durcheinander. Wahrhaftig, wir fürchten, sein Talent wird nie zu einer natürlichen Entwickelung gelangen; er hat zu früh in sich hineingestört, um alles wiedergutmachen zu können. Vielleicht reut es ihn jetzt selbst, daß er dies Konzert veröffentlicht, welches, wie es allerdings auch Spuren eines kühnen Geistes an sich trägt, das Forcierte der Frühgeburt nirgends verleugnen kann, — vielleicht kümmert es ihn auch nicht, sonst hätte er ja später durch die Tat beweisen können, daß er von seiner gewaltsamen Art, sich berühmt zu machen, zurückgekommen sei. — Junge Komponisten müssen wir aber vor diesem „kleinen Beethoven", wie ihn Heine ironisch genug genannt, ganz besonders warnen. Ist es auch nicht denkbar, daß Hiller jemals eine größere Partei für sich gewinnen wird, da ihm, um eine innigere Freundschaft zu schließen, gerade die Hauptsache fehlt, das Gemüt, so weiß er uns doch mit allerhand wunderlichen Geschichten zu unterhalten, welche Unerfahrene leicht für Wahrheit nehmen und gut oder schlecht weitererzählen möchten. Und wie uns im Leben manche Menschen durch ihre Sonderbarkeiten, selbst Schroffheiten und Unarten

* Bd. I, S. 150, u. Vor: Hartknoch, Konzert.

eine Zeitlang interessieren können, so auch in der Kunst; man gewöhnt sich endlich daran und schlendert wohlgemut Arm in Arm eine Strecke mit ihnen, bis man zum Glück auf einen Vernünftigen trifft, der uns die Augen öffnet und die Gefahr zeigt. Versäume man jedoch deshalb keineswegs, die Bekanntschaft der Kompositionen Hillers zu machen, und nehme nur, um zum Urteile zu kommen, darauf zur rechten Zeit etwas anerkannt Gesundes, Goldgediegenes (wie von Beethoven oder Mendelssohn) zur Hand, und wer dann noch zweifelt, hat freilich seinen Abschied von der Kunst so gut wie in der Tasche.

Um nun etwas über das Konzert selbst zu sagen, so fällt vor allem und noch mehr als in seinen Etüden, wo er sich hinter Figuren verstecken konnte, die Armut an Kantilene auf. Es gibt ein Würfelspiel, nach dem man sich Walzer und Arien zu Dutzenden zusammensetzen kann; sie klingen auch wohl äußerlich, aber leblos zum Sterben. Die Hillerschen Gesangstellen erinnern mich beiläufig daran. Er wird es gewiß am besten wissen, wie ihm Stellen wie S. 3, Syst. 4, T. 2 und ff., S. 4, Syst. 4, T. 2 und ff., S. 5, Syst. 4, T. 3 und ff., S. 8, T. 2 und ff., das ganze Adagio usw. sauer geworden; wir würden ihm auch gerne den Mangel an der Göttergabe des Gesanges nachsehn, wenn er sie nur nicht affektieren wollte. Hierzu kömmt noch, daß er, was ihm bei seinen Kenntnissen gar nicht schwer fallen könnte, seine Melodienleere nicht einmal durch die Harmonie irgend zu heben sucht. Mit einem Federstriche wären so schale Bässe wie z. B. S. 3, Syst. 5, S. 5, Syst. 5 zu 6, so widerwärtige Verdoppelungen wie S. 3, T. 1 (sonderbarerweise dieselbe Terz G, die wir bei den Etüden rügten) wegzubringen oder zu bessern. Warum schreibt er aber schlechter, als er kann? Warum fragt er nicht andere, wenn er seinem Ohre nicht mehr traut? Meister können wir nicht alle sein, aber musikalisch und Musiker, das wird verlangt.

Wie gesagt, es ist traurig, wie neben so vielem wirklich Geistvollen und einzelnem Reizenden in diesem Konzerte so viel Fades und Häßliches steht; keine Minute hält er aus, keine halbe Seite bleibt er sich gleich; wo man ausruhen will, stößt er ab, wo er fortreißen sollte, tritt er einem entgegen, und so geht es bis zum Schluß, wo man verdrießlich wie nach einer durchschwärmten Nacht aufwacht und nur das einzige tröstet, daß es kaum schlimmer kommen kann. Wenn wir aber schließlich auf die trefflichen Einzelheiten, wie auf das sehr zarte, graziöse Thema des Rondos, in das er immer so glücklich einlenkt, auf den Hauptgedanken des ersten Satzes, wenn er auch etwas sonderbar auftritt, wie auf das

begleitende Orchester aufmerksam machen, so ersuchen wir zugleich alle, die sich für diesen Künstler interessieren, das Konzert selbst nachlesen und unser Urteil mit dem ihrigen vergleichen zu wollen.

Trios.

Über ein soeben erschienenes Trio von J. Felix Dobrzynski* kann ich leider nicht so ausführlich sprechen, als das Werk verdient, da man sich nach dem bloßen mühsamen Vergleichen der verwickelten Stimmen wohl über die Hauptsachen, aber nicht über ihre Verbindung ein Urteil zutrauen darf; auf das ungewisse einer Aufführung hin aber wollte ich, einmal von den neuen Trios sprechend, am wenigsten dieses übergehen, das sicherlich überall Fleiß, Kraft und Liebe zur Kunst verrät.

Es ist dem ehrwürdigen Hummel gewidmet und erinnert viel an dessen Stil. Lerne der junge Künstler vor allem das äußere Maß treffen; das Trio, um ein Drittel kürzer, müßte energischer wirken, während in der vorliegenden Gestalt das wärmere Interesse, das schon erregt war, oft wieder erkaltet. Wie viele junge Komponisten, die es ehrlich meinen, befaßt er sich noch zuviel mit Nebendingen, arbeitet er zu ängstlich, sucht er eine kleinliche Figur einzuschieben, wo es nur gehen will, u. dgl. Nimmt man derlei nach Vollendung der ganzen Arbeit vor, so läßt sich da vieles zum Vorteil verändern. Grübelt der Komponist aber beim ersten Erguß zuviel an Kleinigkeiten, so wird das allen Aufschwung hemmen. Wo freilich findet man den, als in den seltensten Meisterwerken; indes läßt sich wenigstens warnen, daß man sich nicht mit eigner Hand an die Erde festschmiede. Immerhin sei das Trio in Ehren gehalten und der Komponist gebeten, seinen sichern Weg ohne Seitenblick fortzugehen.

Welchem von den vier Sätzen ein Vorrang gebühre, entscheide ich nicht; sie halten sich vielleicht auf gleicher Linie, obwohl mich am meisten das Scherzo und zwar seiner Kürze halber anzieht. Der Gedanke, der das Trio anfängt, markiert sich, ohne indes schön zu sein. Vom Schluß des 5. Systems an wünschte ich, daß, ohne das matte G-dur zu berühren, gleich in das angenehme Thema in C-dur hin moduliert wäre, jenem Thema selbst aber andere Bässe, die mir überhaupt noch nicht frei und lebendig genug einherschreiten. Im zweiten Takte dieses Gedankens nämlich würde C besser liegen bleiben und zum ersten halben die Intervalle $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, zum andern halben die Intervalle $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ edler klingen. Mündlich

* Bd. I, S. 174, o. Nach „letzteres manchmal“.

läßt sich über derartiges viel sprechen, was gedruckt langweilig für den Leser werden müßte. Artig ist, daß das Rondo dasselbe Thema in C in anderer, kürzerer Gestalt wiederholt. Die brillanten Stellen erheben sich nicht über gewöhnliche Klavierpassagen; auch hier suche der Verfasser besser zu wählen und mehr zu singen. Den Schluß des ersten Satzes wünschte ich durchaus in Moll; die andere Art ist die der Anfänger, aber selten an der rechten Stelle und gewiß auch zu verbraucht. Vom Scherzo in A-moll sprach ich schon; sein Anfang erinnert in der Gefühlsweise an das von Chopin im Trio in G-moll, das freilich unendlich tiefer herausgeholt ist.

Das Adagio, mit dem Beisatz „Fantastico", muß man hören, weshalb ich mich des Urteils begebe. Der Klavierspieler mag seine tausend kleinen Noten nur so leicht und so leise wie möglich hinhauchen; sonst wird eine unselige Trillerei daraus werden. Das Rondo sieht und ist ganz wie ein Hummelsches, der Mittelsatz und das Hinwenden auf einem Ruhebaß in das Thema vorzüglich gut, der Schluß edel und beruhigend abschließend.

Somit sei der junge Künstler empfohlen.

J. P. Pixis, Trio für Piano, Violine und Violoncello in C-moll*.

Über das neue Trio von Pixis, der in derselben Zusammenstellung eine seiner glücklichsten Kompositionen, das in H-moll, geliefert, kann ich nicht so ausführlich urteilen, da ich es nicht von den Originalinstrumenten gehört und mit einem Bekannten miserabel genug mir auf dem Klavier zusammensuchte, daher ich gleich gestehe, daß ich wohl die einzelnen Sätze, aber nicht im geringsten ihren Zusammenhang verstehe. Oder sollte es der Komponist in verschiedenen Zeiten geschrieben haben, wie es mir des Stückweisen mancher Perioden wegen scheint? Oder suchte ich vielleicht mehr, als der Komponist selbst hineingelegt haben will. Im dritten Satze überrascht einen nämlich die Überschrift: „Szene aus der Oper »Bibiana« von J. P. Pixis." Wer die Oper kennt, wird vielleicht das dramatische Band, das alle Teile in einem Trio zusammenhalten soll, eher herausfinden; wer aber nicht, wird sich über das unerwartete Andante in C-dur, das ganz fremd zwischen einem Satz aus G-moll und einem aus C-moll steht und weder vorher noch nachher rhythmisch oder melodisch angedeutet wird, nur verwundern müssen. Dazu führt das Rondo den Beisatz „Ungarisch". Ist Bibiana ein Zigeunermädchen, das vom Norden nach dem Süden verschlagen wird? Kurz, ich fühle den dramatischen Faden nicht heraus und wünschte doch einen darin. Daher nur über die einzelnen

* Bd. I, S. 178, u. Nach: „Harmonie loben".

Sätze, daß sie an sich geistvoll, sehr charakteristisch voneinander abweichen, mir aber bei weitem nicht so aus dem Guß vollendet scheinen, als es z. B. das Trio in H-moll ist. Der erste Satz hält sich, vielleicht hie und da mit einiger Mühe, auf der Höhe des Anfangs, der vortrefflich, mehr konzert- und sinfonieartig ist, daher das zweite Thema etwas matt und gemacht absticht; auch erwartete man schon vorher nach den klugen, fragenden Oktavensprüngen der Saiteninstrumente lieber eine bedeutende Antwort, einen bestimmten Gedanken, als eine Klavierpassage. Im übrigen ist der Satz reich an kleinen Pikanterien und in der Mitte, wenn auch nicht sehr kunstreich, doch glänzend gewebt. Das Scherzo wechselt lebhaft im Zwei- und Dreitakt; auch ihm wünschte ich einen angemessenen Gegensatz; so artig und schön das G-moll, so gewöhnlich das G-dur. Von der dramatischen Szene sagte ich bereits, daß ich sie nicht zu deuten wüßte. Das Rondo ist sehr nett und fliegt rasch vorüber. Das E-dur will mir aber nicht aus dem Ohr und klingt greulich in das C-moll hinein — daher zum brillanten Schluß in C-dur S. 23.

Kapriccios.

H. Dobrzynski, Fantaisie quasi fugue, sur un Mazurka favori (D-maj.) [für Pianoforte]. — Oeuv. 10. — [3 Notturnos, W. 21.]*

Derselbe Komponist, der einen Teil an der Wiener Sinfonie-Preisaufgabe gewonnen. Sage man überhaupt gegen künstlerische Wettkämpfe, was man wolle, so spornen sie sicher, namentlich schüchterne Talente, zur Arbeit an, und der Gedanke an den Kranz belebt wohl auch einen ältern Meister. Wieviel hätte dieser junge Künstler noch schreiben müssen, ehe sein Name, dessen Verbreitung ohnedies so harte Konsonanten entgegenstehen, über seine Heimat hinausgedrungen. Nutze er nur den glücklichen Treffer, d. h. bringe er lauter Echtes und Rechtes; der Augenblick ist kostbar und entscheidend. Ob aber sein Talent neben so vielen Mitringenden der Auszeichnung wert war, läßt sich nach dem obigen kleinen und anspruchslosen Stück nicht angeben. Gegen andere gehalten ist es gut, vor allem natürlich, freundlich, würzig, nicht eben mit Meisterlichkeit vollendet, aber auf dem Wege dahin. Im ganzen vermisse ich gute Disposition der Teile, Gegensätze und Steigerung, die in dieser Form so leicht zu erreichen war; auch durchläuft er noch zuviel und rasch die Quintenzirkel der Dominante. Wir wünschen seinen Bestrebungen äußern Sonnenschein und innere Blüte[513]. —

* Bd. I, S. 187, o. Vor: Thalberg, Kaprice.

9. Aus: Rondos für Pianoforte (Auff. 36).

F. X. Chwatal,

Einleitung und Rondo (»Les Charmes de Magdebourg«). Werk 27*.

Die Kompositionen des Hrn. Chwatal sind schon öfters als nützlich für ihren Zweck ausgezeichnet worden. Sie sind meistens aus einer leichten zierlichen Feder geflossen und haben trotzdem etwas Ehrliches, Deutsches an sich, so auch das Rondo. Lehrer mögen es ihren Schülern geben.

---

10. Aus: Kompositionsschau (Auff. 47).

Konzerte.

Karl Lasſekk, brillantes Konzertino für Pianoforte, mit Begleitung von 2 Violinen, Alt, Violoncello, Flöte, Klarinette und Fagott (C-dur)**.

Eine kleine Charakteristik dieses talentbegabten Dilettanten, der sich abermals in seinen Namen eingeschleiert hat, steht schon im 4. Bd. d. Ztschr.*** Das vor uns aufgeschlagene Konzertino bewegt sich genau in demselben Kreise wie jenes ältere in H-moll, nur daß das neue noch freundlicher und flüchtiger vorübergleitet. Auch ist die nämliche Form beibehalten, die wir damals eine glückliche nannten, und die vor dem Schnitt anderer Konzertinos den Vorzug verdient. Am besten will mir der erste Satz gefallen. An zwei Stellen findet man die Bemerkung „à la Thalberg". Soll das ein Wink für den Vortrag sein, so lassen wir's gelten; wollte man es aber als bescheidenes Selbstgeständnis des Komponisten gegen den andern nehmen, so müßte erst erörtert werden, ob Thalberg der Erfinder solcher Gänge ist, was wir verneinen. Wären übrigens alle Komponisten so offen wie unser Dilettant, so würde man über die vielen à la's erschrecken. Der zweite Satz ist leicht und melodisch. Den drei Themas des letzten fehlt aber offenbar der Kontrast und die Grundidee überhaupt, die Erfindung. Eine kühne aber gute Harmoniewendung steht S. 21 von Takt 3 zu 4, die sich S. 25 ganz unten wiederholt. Die Begleitung der Instrumente ist einfach und artig.

---

* Bd. I, S. 242, o. Vor: Stephan Heller, Rondo.

** Bd. I, S. 283, m. Vor: Herz, 3. Konzert.

*** s. S. 217.

Da wir bei den neusten Konzerten stehen, so wäre hier allerdings der Ort, auch über ein bei Haslinger erschienenes sogenanntes

Concert sans Orchestre

zu berichten, das das Schelmenpaar Florestan und Eusebius unter dem Namen des Unterzeichneten herausgegeben. Strafe ich sie für diesen Namenraub, daß ich selbst keine Silbe über ihr Werk 14 verrate. Indes scheinen mir einige Worte aus dem Briefe eines geliebten Meisters (desselben, dem es zugeeignet ist)[514] zu bedeutend, als daß ich sie ganz unterdrücken könnte. Darin heißt es nämlich unter anderem:

„In Motivierung des Titels ließe sich einiges einwenden. Das Werk hat weniger die Erfordernisse eines Konzertes und mehr die charakteristischen Eigenheiten einer großen Sonate, wie wir einige von Beethoven und Weber kennen. In Konzerten ist man (leider) gewohnt, neben der Einheit im Stile einige Rücksichten auf glänzende Bravour oder kokettierende Eleganz des Spieles genommen zu sehen, welche in diesem Werke keinen Platz finden konnten, ohne es von dem Standpunkte zu entfernen, den ihm Ihre Phantasie eingeräumt hat. Der Ernst und die Leidenschaft, die im Ganzen herrschen, stehen sehr im Gegensatz mit dem, was ein Konzert-Auditorium unserer Zeit erwartet. Es will einesteils nicht tief erschüttert werden, und andernteils fehlt es ihm an den Fähigkeiten und der musikalischen Weihe, solche Harmonien und genialische Verschlingungen zu verstehen und aufzufassen, wie es nur den Ohren und dem Gemüte möglich ist, welches bewandert ist in der höheren Sprache der Heroen der Kunst. In manchen Harmonieführungen sind Dissonanzen gebraucht, deren folgende Auflösung nur einem erfahrenen Ohre die Härte ihres Eindrucks mildern. Die Vorhalte und Suspensionen, deren Entwickelung zuweilen erst im zweiten und dritten Takte sich erklärt, sind oft herbe, obschon gerechtfertigt. Um dadurch nicht gestört oder beleidigt zu werden, muß man ein erfahrener Musiker sein, der im voraus errät und erwartet, wie sich alle Widersprüche lösen, wie ich mir einen Staatsminister denke, der mitten im tobenden Gewimmel eines Hofballs sein Auge und Ohr überall zu fesseln scheint und doch es einigen vorzugsweise leiht, die er diplomatisch zu erforschen strebt. usw."

[So ist es. Macht euch aber, Florestan und Euseb, eines so wohlwollenden Urteils dadurch würdig, daß ihr auch künftighin so streng gegen euch selbst seid wie so manchmal gegen andere.

Robert Schumann.]

Kapricen.

J. P. Pixis, große dramatische Kaprice über Themas von Meyerbeer zu 4 Händen. Werk 131*.

Seitdem Herr Pixis seine Kenntnisse wie Erfahrungen fast gänzlich der Erziehung eines schönen Talents gewidmet, hat ihm keine Komposition so wie früher gelingen wollen, und so kommt dort der Welt auf andere Weise zugute, was ihr hier verloren gegangen scheint. Zu strengeren Arbeiten, die eine Überlegung wollen, fehlt es ihm wohl an Muße, und so gibt er seit lange nur Variationen über eben neue Themas, immer modern und nach dem neusten Zuschnitt, oder Phantasien aus locker aneinander geschürzten Opernsätzen, oder beides in sogenannten Kapricen, die indes oft nicht mehr als Potpourris. An vierhändigen Stücken fehlt es überdies; so greife man wenigstens nach dem Besten der Salonkompositionen, wenn es einmal sein muß.

---

11. Aus: Etüden für Pianoforte (Auff. 60).

J. Schmitt, Etüden für Pianoforte**.

Werk 275.

Die Etüden nennen sich auf dem Titel mélodiques et caractéristiques und sind es, obwohl alles in leichtester Weise; man muß sie durchaus loben in ihrem Zweck, der offenbar auf Bildung und Vergnügung jüngerer Spieler geht, so wohl liegen sie in den Fingern, einer so anmutigen Phantasie sind sie entsprungen. Stürme, Seeschlachten, Alkansches findet man also in ihnen nicht, wohl aber, wie in einer Camera obscura, die inneren Erscheinungen in niedlichen abgezirkelten Formen nachgespiegelt, wie es ein Knabenauge am leichtesten zu fassen versteht. Im übrigen haben die Stücke viel Ähnlichkeit mit den Aloys Schmittschen Etüden, an Gemütlichkeit sogar vor ihnen voraus; auf Erfindung machen sie keine Ansprüche.

---

* Bd. I, S. 303, u. Nach: Weber, Phantasie.
** Bd. I, S. 358, u. Nach: Alkan, Etüden.

12. Aus: Phantasien und Kapricen für Pianoforte (Auff. 62, 3).

Heinrich Cramer, Impromptu über ein Originalthema*.

Werk 8.

Es hält schwer, über diese Kleinigkeit etwas Entschiedenes zu sagen; einesteils ist sie eben so kurz und innerlich leicht, daß es verkehrt wäre, ihr ein großes Gewicht beilegen zu wollen; anderenteils blickt aber hier und da einige Erfindung und ein Grad von Bildung durch, die auch mit dem Besten des neueren Klavierspiels vertraut scheint. Man möchte es für ein Stück aus Ferdinand Hillers jüngster Zeit halten, wie denn der Komponist noch ein sehr junger scheint. Die erste Hälfte des Originalthemas mag hingehen trotz seines Schäferbasses, die zweite ist aber durchaus matt; das Ganze weder schön noch unschön, sondern eben halb, unklar gedacht, nicht von Meisterhand. Der Name dieses Komponisten kommt übrigens heute zum erstenmal in diesen Blättern vor; gern hätten wir mehr berichtet, hätte er mehr gegeben.

V. K. Philipp, Divertissement**.

Werk 26.

Das Stück heißt »Souvenir de Salzbrunn« und gehört ganz in das Fach der Gelegenheits- und Bademusik. Die Einleitung ist hübsch. Das Hauptthema des Rondo hat in Ton- und Taktart, Figur und Charakter alles von einem bekannten Hummelschen; in der Mitte erscheint ein bekanntes russisches Volkslied, später in die linke Hand verlegt; das zweite Thema scheint eine absichtliche Reminiszenz an Bellini. Somit bleibt freilich wenig Eigenes. Das Stück macht auf keinen Kunstwert Anspruch und hat auch keinen.

E. F. Richter, Scherzo.

Werk 6.

Eine Kopie nach Mendelssohn, also nach gutem Muster gearbeitet und wohl geraten. In der Form hätte der Komponist bei einiger Änderung etwas Eigenes bringen können, wenn er nämlich den Mittelgesang, der freilich auch durchaus Mendelssohnsch, vor der Hauptwiederholung

* Bd. I, S. 369, o. Vor: Kittl, Idyllen.
** Bd. I, S. 370, o. Vor: Baroni, 3. Kaprice.

des Anfangs, aber in Cis-moll oder E-dur gebracht hätte, so daß Anfang und Ende des flüchtigen Scherzos die sanfte Kantilene wie in der Mitte eingeschlossen hielten. Doch es ist auch, wie es dasteht, nicht ungeschickt und unsymmetrisch, und das Ganze hat einen leichten natürlichen Fluß. Das Stück, so klein es ist, läßt auf ein glückliches Talent schließen, das mit der Zeit, durch Studium und Selbstkritik, sich vielleicht auch selbständigen Weg brechen wird.

K. Mayer, Große Phantasie*.

Werk 54.

Es ist lange her, daß die Zeitschrift etwas über diesen Komponisten gemeldet, und noch länger, als ich nach jedem neuen Werke seines Namens wie nach einem zurückgehaltenen Schatze fuhr. Eine Zeitlang spielte und variationierte er uns auch zuviel: um so erfreulicher tut sich nun einmal ein größeres selbständiges Werk, obige Phantasie, hervor, die uns seinen heiteren klaren Sinn wieder lebhaft ins Gedächtnis ruft; denn wo sie sich auch ernsthafter anstellt, ist es eben nicht mehr als leichte Maske, hinter der der zufriedene Mann noch deutlich genug zu erkennen. Heiterkeit ist ein Hauptzug seines Charakters, und so wird sich die Phantasie dankbare Spieler erwerben. Schwierige Aufgaben bringt sie in keiner Hinsicht, die Finger finden leicht und schnell, was der Autor will, es klingt alles wohl und angenehm, reiht sich alles natürlich und fließend aneinander. Der Beisatz „dramatique" auf dem Titel ist ein Modeschild, hinter dem man nichts Tieferes zu suchen hat: hier sind es vier lose verbundene Sätze verschiedenen Charakters, deren jeder auch für sich gedacht werden könnte: eine Einleitung, ein Kantabile, ein Marsch und ein Schluß-Allegro; musikalisch gut aneinandergereiht, wie schon gesagt, stehen sie sonst in keiner poetischeren Beziehung zueinander. Der Anfang der Einleitung erinnert sehr an einen bekannten Klaviersatz in C-moll von Mozart, das Ganze an eine schöne Phantasie aus Hummels Jugendzeit, der Opuszahl entsinne ich mich nicht. Da über die Mayers, Müllers usw. ein ewiger Zwiespalt in der Welt herrscht, so wird bemerkt, daß obiger der Petersburger und der beste unter seinen für das Klavier komponierenden Namensvettern. Die Phantasie gibt zugleich eine Probe von Petersburger Ausstattung, die der unsrigen in keiner Art nachsteht.

* Bd. I, S. 370. Nach: Baroni, 3. Kaprice.

J. Moscheles, Phantasie *.

Werk 94b.

J. B. Cramer, Phantasie.

Werk 87.

Beide Kompositionen sind dem Andenken der Malibran gewidmet; daß wir sie jetzt noch anzeigen, mag ein Zeugnis für ihren Wert sein und wie weit sie sich über gewöhnliche Gelegenheitskompositionen erheben. Es gilt dies namentlich von der ersteren, einer sehr interessanten, mit großem Fleiß ausgeführten Arbeit, die man indes öfters beschauen muß, sie der ganzen Idee nach wie in der Ausführung der einzelnen Teile richtig zu fassen und zu würdigen; ich möchte sie einem Monument vergleichen, das auf den verschiedenen Flächen uns Szenen aus dem Leben der geschiedenen Künstlerin bringt, das Ganze von einem Genius des Todes überwacht, wie ihn die bildenden Künstler über das Trauerdenkmal hingelehnt oft darstellen. Das einzelne wollen wir nicht zu deuten suchen; man betrachte es still und teilnehmend und je länger je besser; der Name des Meisters bürgt dafür, daß es ein der hohen Frau würdiges Andenken ist. Die Phantasie von Cramer folgt einer ziemlich ähnlichen Idee; es sind ebenfalls kleine voneinander gesonderte Bilder, ein Adagio, ein Andante mit der Überschrift »La Speranza«, eine Preghiera und zum Schluß ein rascher Satz, das Ganze aber bei weitem loser, einfacher, beinahe dürftig hintereinander aufgestellt. Der Unterschied, wie sich zwei verschiedene Meister bei gleicher Gelegenheit aussprechen, der eine aus alter, der andere aus jüngerer Zeit, wird aus einer Vergleichung beider Sätze deutlich genug hervorgehen. —

---

13. Aus: Sonaten für Klavier (Aufs. 68)**.

Die Sonate von Kelbe spricht für den Fleiß und den guten Willen des Komponisten. Wie immer, zeigt sich auch in ihr im Adagio die Erfindungsschwäche am fühlbarsten. Anklänge fehlen ebenfalls nicht, und wie der Komponist dem Anfang der »Jubelouvertüre« von Weber noch so sorgfältig auszuweichen sucht, so fällt er ihm, wenn auch erst im Adagio, im vollendeten E-dur mit ganzer Körperschwere in die Arme; ebenso

---

* Bd. I, S. 371. Vor: Schubert, Impromptus.

** Bd. I, S. 395, u. Nach: „vor mir".

ist das Thema des letzten Satzes eine Versetzung des ersten aus Beethovens C-moll-Konzert und dergl. mehr. Im übrigen strebt er nach guter Form und reiner Harmonie; mit einem Worte, hat man die erste Seite gehört, so kann man bei einigem musikalischen Scharfsinn das Folgende erraten.

---

14. Aus: Phantasien und Kapricen für Pianoforte (Auff. 71).

J. Tadolini, großer Walzer*.
Aug. Gerke, 12 Scherzos oder Mazureks.
Werk 24.

Beide Tanzhefte so leicht gedacht und gemacht, daß sie keine tiefsinnigen Gedanken zu wecken vermögen und auch nicht sollen; gespielt und vergessen werden ist ihr Los. Der Walzer von Tadolini hat Orchestercharakter und hört sich gut an auch außerhalb des Ballsaals. Dem zweitgenannten Komponisten scheint die tiefere Bedeutung der Mazurka, wie sie uns Chopin erschloß, beim Schreiben seiner Stücke noch unbekannt gewesen zu sein. —

A. Orlowsky, 5 Kapricen in Walzerform.
Werk 18.

Die 17 vorangegangenen Werke kenn' ich nicht; das vorliegende möchte auf einen Dilettanten schließen lassen, der feurig vorzuspielen versteht zu einem gelegentlichen Tanz; ein paar Quinten werden da leicht überhört. Die Tänze zeichnen sich durch lebhafte Rhythmen aus; auch eine sehr anmutige frische Melodie findet sich im Trio von Nr. 4. Eine zu Hilfe gezogene Musikerhand würde vieles mit leichter Mühe besser herausgeputzt haben.

Friedrich Atze, Elegie auf Hummel.

Eine kleine, aber wohlgeratene Arbeit, die den Sinn der Überschrift rechtfertigt; ein Trauermarsch, nicht gerade groß erfunden wie ein Franz Schubertscher, aber ungesucht und anspruchslos. Der Name des Komponisten ist uns vordem noch nicht vorgekommen; er hat sich würdig eingeführt und macht Hoffnung, daß er mit noch Bedeutenderem zurückhält. —

* Bd. I, S. 408, o. Vor: J. Schmitt, Phantasie.

C. N. Wysocki, 3 Rhapsodien für Pianoforte*.

Werk 2.

Abermals ein Pole, der der „Krakowiak“ zu werden verspricht, was Chopin der „Mazurka“. Die Komposition enthält viele Talentzüge und reizt auch in ihren Unarten; der starke nationale Beigeschmack macht sie nur interessanter. In Polen muß dergleichen Musik am besten verstanden werden. (Der Komponist kämpfte — beiläufig gesagt — in der Revolution mit, soll sogar einmal einem andern Klavierspieler, der in den russischen Reihen focht, gegenüber zu stehen gekommen sein.) Seit einiger Zeit hat er sich in Deutschland als Virtuos bekanntgemacht. Er geht einen andern Weg als Chopin und möge auf dem eigenen verharren.

S. 6, Syst. 2, zwischen dem 4. und 5. Takt fehlt offenbar ein Takt. S. 4, Syst. 4, Takt 1 soll wohl c heißen, was pikant genug und durch ein Quadrat deutlicher zu machen wäre. —

L. Anger, Sechs Stücke.

Werk 1.

Die Stücke heißen »Pièces mélodieuses«, wodurch ihr Inhalt auf das beste angegeben ist. Als tüchtigen Spieler erwähnte die Zeitschrift den jungen Künstler bei verschiedenen Gelegenheiten, auch als Komponisten muß sie ihm Beifall schenken. Er kennt sich und will nicht mehr gelten, als er ist. So gibt er sich einfach, schlicht und traulich, ohne deshalb etwas Putz zu verschmähen, als ging' es Sonntags zur Kirche. Einmal nur, im dritten Stück, versucht er sich auch im Heroischeren und nicht mit Unglück, fällt aber bald wieder in das anspruchlose Wesen zurück, das ihm mehr Herzen gewinnen wird als seine kühneren Eroberungspläne. Jüngern Spielern nützen die kleinen Stücke im besondern durch den klaviergerechten Satz, der überall den gut und gründlich gebildeten Spieler bekundet; zum Studium schwierigerer Sätze ähnlicher Art (wie etwa der Mendelssohnschen »Lieder ohne Worte«) mögen diese heiteren Melodien am besten vorbilden und verdienen in diesem Sinn allgemeiner bekannt zu werden.

Adolph Nathan, 3 charakteristische Stücke**.

Werk 1.

Das erste ist matt, das andere lebhafter, das letzte das charakteristischste. Am schmalen Eindruck des ersteren hat wohl auch die Reminiszenz an

---

* Bd. I, S. 413, u. Nach: Sechter, Studien.

** Bd. I, S. 414, m. Nach: Hartmann, Stücke.

Schuberts »Erlkönig« schuld; es wäre besser ungedruckt; die andern verdienen mehr Auszeichnung; doch ist es überall, als hätte man all das schon irgendwo gehört, mithin nichts Eigenes darin. Der junge Komponist, bescheiden und fleißig, wird sich mit der Zeit in die Höhe arbeiten.'

G. M. Schumann, 4 Mazurken.
B. E. Philipp, 4 „
E. Weber, 4 „
J. Schmitt, Bagatellen in Mazurkenform.

Vier durch Chopin hervorgerufene Mazurkenhefte, über die sich nicht viel sagen läßt; wer das Original kennt, mag sich die Nachahmung ungefähr denken können. Am geschicktesten ist sie J. Schmitt gelungen. E. Weber übertreibt und verfitzt sich oft unklar, obwohl ein höheres Streben in seiner Gabe nicht zu verkennen ist. B. E. Philipp bewegt sich mit ziemlicher Leichtigkeit, verfällt aber oft in Trivialität. Am simpelsten geriert sich der Komponist des erstgenannten Heftes und zeigt viel guten Willen bei viel Ungeübtheit. Die Grazie, die Bedeutung und nationelle Echtheit des Originals geht, wie Kopien immer, auch diesen Versuchen ab.

J. F. Dobrzynski, 2 Notturnos.
Werk 24.

Sie bewegen sich im Hergebrachten: in der Oberstimme eine Melodie, im Baß ein Akkompagnement in Triolen u. dgl. Zehntausend unserer Klavierspieler würden es nicht besser, auch nicht schlechter machen können. Sie sind für den Schulbedarf von einem gut spielenden Lehrer geschrieben. Eigentümliches und Erfundenes haben sie gar nicht an sich.

---

15. Aus: Kürzere Stücke für Pianoforte (Aufs. 86).

R. v. Hertzberg, Zwei Scherzos*.
Werk 10.

Von so kleinen Stücken verlang' ich vor allem, daß sie möglichst reizend und pikant seien. Die erste Eigenschaft fehlt den obigen Scherzos mehr als die zweite. Sie sind augenscheinlich von einem guten Spieler, klaviermäßig und bis auf ganz weniges korrekt und reinlich geschrieben; doch

* Bd. I, S. 471. Vor: Schneider, Notturnos.

mangelt ihnen eben der feinere Schmelz, die Seele. Im Schwalle ähnlicher Kompositionen möcht' ich sie immerhin als bedeutender bezeichnen, welchen Ausspruch der junge talentvolle Komponist durch größere folgende Werke noch mehr betätige.

Osmar Wiegand, Sechs Tonstücke in Liedform.

Werk 3. 1. Heft.

Der Titel ist etwas steif, der Inhalt nicht unerfreulich. Die beste Bezeichnung für solche Stücke bleibt immer die von Mendelssohn für ähnliche gebrauchte; es sind »Lieder ohne Worte«, wenn nicht dem Original zu vergleichen, so doch auch nicht sklavische, jedenfalls bescheidene Kopien. Die Form scheint den jungen Komponisten noch zu quälen, der übrigens sein Bestes und Innerstes aussprechen möchte. Erinnert, wie gesagt, die Gattung der Stücke an Mendelssohn, so der Charakter einzelner an Spohr. Solche Vorbilder wollen wir aber nirgends tadeln, und so schreite der Komponist rüstig weiter und schleife ab, was hier und da noch eckig.

Karl Engel, Phantasiestücke über die Volkslieder „Deine Liebe zu erlangen" und „Unter allen Wipfeln ist Ruh'"*.

Werk 7. 1. Heft.

Ebenfalls ein früher in der Zeitschrift noch nicht genannter Name. Der Titel der Komposition läßt Eigentümliches erwarten; die Komposition selbst aber ist gewöhnlich, die Form variationsmäßig zusammengestickt, die Verarbeitung der Themas oberflächlich, die Themas selbst, die Volkslieder sein sollen, wenig bedeutend. Aus dem Klaviersatz an sich blickt ein fertiger und dem Neuen vertrauter Spieler, und liegt alles bequem für die Finger. Mehr läßt sich über die junge Arbeit kaum sagen. —

Robert Stöckhardt, Lyrisches Stück.

Auch diesen Namen eines in Petersburg lebenden geachteten Dilettanten führen wir zum erstenmal in der Zeitschrift an. Sein Stück ist eine Huldigung des ihm vertrauten Henselt und diesem zugeeignet. Ungeübte werden zu tun haben, es zu bewältigen und den Faden herauszufinden, der es durchzieht. In der Anlage hat es die Form des Notturno;

* Bd. I, S. 473, m. Nach: Goethe, Allegro.

später aber, wie es Dilettanten wohl geschieht, ist etwas anderes daraus geworden; es folgt ein etwas fremder Mittelsatz und dann eine Variation des ersten Themas, das zum Schluß wieder einfacher antönt. Vom Charakter ist die Komposition trotz ihres finstern Ansehens weich und freundlich. Vollgriffigkeit, weiteste Spannungen, gewisse Harmoniegänge usw. erinnern an Henselts Weise. Einige Härten wären mit leichter Mühe zu verändern gewesen. Gut gespielt, wird das Stück gefallen. —

Eduard Marxsen, »Lied ohne Worte«.

Werk 37.

Wie das vorige Stück eine Huldigung Henselts, so dieses eine Thalbergs. Der Komponist hat es mit einer Opuszahl bezeichnet, was wir ihm beinahe verdenken. Es scheint mir gar zu simpel, sogar trocken und nicht einmal in der Form meisterhaft. Wirkung, in seinem trüben Hin- und Herschwanken zwischen Moll und Dur, macht es gar keine, wenn nicht eine unbehagliche. Der Komponist, sonst solid gebildet, wovon er schon oft Proben gegeben, scheint in jenen kleinen Kompositionsformen, wo vor allen die Grazie walten soll, ohne Gunst zu arbeiten. Wir wollen uns gern geirrt haben, wenn er uns in spätern »Liedern ohne Worte« widerlegt. Gleichen sie aber diesem, so wird sich zu ihnen schwerlich ein Dichter finden, und ebensowenig, wie zu einem trocknen Gedicht ein Musiker. —

---

16. Aus: Musikleben in Leipzig 1839—1840 (Auff. 93)*.

Das zweite bedeutende Institut für Konzertmusik in unserer Stadt ist die Gesellschaft »Euterpe«, ein in seiner Entstehung, Entwickelung und jetzigen Verfassung vielleicht einzig dastehender Verein, dem wir den wohltätigsten Einfluß auf den Musikgeschmack, namentlich der mittleren Stände, zuschreiben müssen[515]. Er zerfällt in zwei Sektionen. Die erste besteht aus gegen 40 Mitgliedern — nur Musikern, die zur Mitwirkung an den alle 14 Tage stattfindenden Konzerten sich verpflichten; die andere aus ordentlichen Mitgliedern, denen auch Nicht-Musiker beitreten dürfen, und aus Ehrenmitgliedern, auswärtigen wie einheimischen, die die erste Sektion im engeren Ausschuß alljährlich wählt. Die erste

* Bd. I, S. 510, m. Nach: „aufgenommen werden".

Sektion gab im vergangenen Winter zehn Konzerte im großen Saale der Buchhändlerbörse. Die Mittel der Existenz sichert der Gesellschaft das reich zuströmende, wenn auch geringe Abonnement; im übrigen, muß man anerkennen, steht die Aufopferung an Zeit und Mühe, die die Herstellung der Konzerte den Mitgliedern des Vereins kostet, mit der kleinen Entschädigung in einem Verhältnis, daß wir ihrer Liebe zur Sache nicht genug Lob spenden dürfen. Ebenso uneigennützig wirkten mehrere Sängerinnen mit, unter diesen namentlich die beliebte jugendliche Frl. Luise Schlegel, die Frls. Auguste und Emma Werner, wie denn vorzüglich der Dirigent des musikalischen Teils, Hr. J. J. H. Verhulst, wie die des mehr geschäftlichen, Hr. Advokat Hermsdorf und Hr. Sensal Schütz, ihren Beistand aus wahrem Kunstinteresse und mit warmer Hingebung ihrer guten Sache angedeihen lassen. So hat sich der Verein in seiner allmählichen Entfaltung zu einem Lieblingsinstitute der Stadt emporgehoben, und auch ohne manche zufällige Nebenumstände, die ihm die Teilnahme des Publikums gesichert, würde das Streben, das er musikalischerseits bekundet, das Interesse der gebildeten Kunstfreunde in Anspruch nehmen müssen. Die Aufführung der Orchesterstücke gibt der im Gewandhaussaale an Frische nichts nach; die Wahl ist die beste. In jedem Konzerte kommen regelmäßig eine Sinfonie und zwei Ouvertüren vor, zwischendurch Solovorträge von Sängerinnen wie den obengenannten, von Mitgliedern der Gesellschaft wie von andern Musikern. Aufführung größerer Ensemblestücke wie Herbeiziehung auswärtiger Künstler liegen außer den Zwecken des Vereins.

Die im letzten Winter aufgeführten Kompositionen waren fast ohne Ausnahme deutsche. Auch hier ist Beethoven der mit Vorliebe gegebene Meister; von ihm wurden fünf Sinfonien gespielt, von Mozart und Haydn je eine, von Kalliwoda zwei (die zweite während des Aufenthalts des Komponisten in Leipzig). Ein neue Sinfonie brachte Herr Oberorganist Adolph Hesse aus Breslau mit und dirigierte sie selbst; sie ist die fünfte seiner Arbeit, und ein absichtliches Losringen von seinem Meister und Vorbild (Spohr) darin unverkennbar, dessen Einfluß sich in den früheren Kompositionen Hrn. Hesses namentlich in der Harmonieführung und Wechselung äußerte. Im übrigen gab auch diese Sinfonie von der tüchtigen Bildung des Komponisten Zeugnis, insbesondere was Formenabrundung, kontrapunktische Arbeit und reichklingende Instrumentierung anlangt; sie erscheint in wenigen Wochen im Druck, und wir werden sie später ausführlicher besprechen.

Von Ouvertüren brachte die »Euterpe« in meist guter Ausführung außer bekannten Meisterwerken von Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn u. a. auch die unverdient weniger bekannte zu »Shakespeare« von Kuhlau, die uns ein in vollster Blüte der Kraft geschriebenes Werk, wenn auch eines Künstlers vom zweiten Range, zu sein scheint, eine schon früher gehörte von Verhulst (Nr. 3) und dann vier neue, nämlich von Berlioz zu »Waverley«, von Embach, einem holländischen Komponisten, Woldemar Heller aus Dresden und C. Leonhard aus Leipzig, von denen die von Berlioz (bereits gedruckt) in der Zeitschrift als ein viel phantastisches, seltsam instrumentiertes Charakterstück schon früher erwähnt wurde und großes Interesse erregte. Die von Embach verriet nichts Genialisches, sonst aber Tüchtigkeit und Routine in Anwendung gefälliger Mittel, ihr ähnlich die von W. Heller gesunde Natürlichkeit und freundlichen Sinn, während die des jungen Leipziger Komponisten nach charakteristischerer Bedeutung auf Beethovenschem Wege strebte, wo nur die Grazien ausgeblieben waren, die im Triumphzuge Beethovenscher Gedankenweise doch nie ganz fehlen. Es kann nach einmaligem Hören nur von Totaleindrücken die Rede sein, wie wir sie hier einfach ausgesprochen haben.

Der Musikdirektor des Vereins gab uns in den Konzerten der »Euterpe« selbst nichts Neues, wohl aber in seinem Benefizkonzert, von dem wir schon früher berichteten, daß es eine Teilnahme fand derart, daß sich die Gesellschaft zum Besitz dieses lebendigen, umsichtigen, urteilsgesunden jungen Künstlers nur Glück wünschen kann und ihn so lange wie möglich festzuhalten sich angelegen sein lasse.

In freundlichster Weise unterstützten, wie schon erwähnt, die drei jungen Sängerinnen, von denen noch keine das 20. Jahr überschritten, mehrfach die Konzerte, außerdem in mehr oder minder bedeutender Weise die HH. Uhlrich, als höchst fertiger, reiner, kräftiger und geschmackvoller Violinspieler bekannt, der auch noch immer fortschreitet, — die HH. Grabau und Winter, beide Violoncellspieler, L. Anger und Alfred Dörffel, Klavierspieler, Weissenborn, Fagottist, Gosebruch, Flötist, Inten, Violinist, Heinze jun., Klarinettist, Faulmann, Hoboebläser, und der bekannte alte Harfenspieler Prinz, dessen bescheidener, vielfach interessanter Künstlercharakter unter den Händen eines Hoffmann oder Tieck eine anziehende Novellenfigur abgeben müßte.

---

17. Aus: Etüden für das Pianoforte (Aufs. 96).

J. K. Quilling, Studien für das Pianoforte*.

Werk 10.

Der Name dieses Komponisten ist in diesen Blättern und uns überhaupt noch nicht vorgekommen. Gerade auf Etüdenheften aber wirken fremde Namen nur wenig. Was hat der Mann geleistet, fragt man sich, daß er sich uns gleich als Lehrer und Meister ankündigt und aufdringen will. Neuerer Zeit indes scheint der Begriff des Wortes „Studie" sich mehr und mehr dem zu nähern, den es in der Malersprache hat. Ein schärferer Blick in die Komposition überzeugte mich zu meiner Freude aber bald, daß allerdings auch andere die Etüden mit Nutzen studieren können. Die Gabe ist bescheiden, beinahe schlicht; doch kommt sie aus befähigter Hand und verrät einen achtungswerten Lehrer und Musiker. Zum größten Teil sich der Cramerschen Weise nähernd, in Form, Charakter und Haltung noch anspruchsloser als jene, mögen diese Etüden mit Vorteil benutzt werden und Schülern und Lehrern zur Abwechselung empfohlen sein. Namentlich erfreut an ihnen die Korrektheit und Reinheit der Harmonie, etwas, was sich an Etüden von selbst verstehen müßte, was sich aber leider nicht immer antrifft. Einige, obgleich die wenigsten, erheben sich auch über die Prosa des Mechanischen zu feinerm Ausdruck, so die 2. in G-moll, die 9. in Fis-dur. Am schwächsten ist wohl die erste in C-dur und wohl nur deshalb geschrieben, weil Etüdenkomponisten immer mit dieser Tonart anfangen zu müssen glauben, wozu sie indes niemand zwingen kann. Nirgends aber treffen wir auf geradezu Abstoßendes oder Gemeines, weshalb wir denn nochmals das verdienstvolle Werk zur Durchsicht und zum Durchspielen denen, die es angeht, anempfehlen wollen. —

---

18. Aus: Kürzere Stücke für Pianoforte (Aufs. 98).

K. Wilhelm, Tremolo für das Pianoforte**.

Werk 5.

Das kleine, anspruchlose Stück wäre kaum einer besonderen Anzeige wert, wenn es nicht abermals zum Beweise diente, wie die Klavierspieler neuerer Zeit die Effekte anderer Instrumente auf dem ihrigen nachzu-

* S. 15. Vor: Kullak, Etüden. ** S. 20. Vor: Sponholz, Phantasiebilder.

bilden sich bemühten, obschon der Effekt des Tremolo auf dem Klaviere ein schon längst gekannter ist. Das vorliegende scheint durch Bériots Stück gleichen Namens hervorgerufen, ist jedoch kaum mehr als eine Etüde, die sich ein strebsamer Schüler zu seiner eigenen Übung geschrieben. Der Komponist nennt sich auf dem Titel einen Schüler von A. Schmitt, dem er auch sein Stück gewidmet. Bilde er sich unter dieser soliden Leitung weiter und gebe bald größere Proben seiner Studien.

W. H. Veit, 3 Notturnos*.

Werk 18.

Auch dieser Komponist ist Böhme und als einer ihrer talentvollsten Musiker schon öfters von genannt worden. Von Klavierkompositionen hat er nur erst wenige veröffentlicht. Viel lieber scheint er sich auf dem Gebiete des Quartetts zu bewegen und für Klavier nur gelegentlich und mehr zur Unterhaltung, eigener wie anderer, zu schreiben. Auf Anerkennung tiefen, eigentümlichen Kunstgehalts machen denn auch obige Notturnos keinen Anspruch; durchweg merkt man aber auch ihnen die glückliche, natürliche Anlage, die gründliche Bildung an, die seine größeren Arbeiten in noch höherem Grade bekunden. Er weiß zu singen: dadurch sind jene Notturnos am besten charakterisiert. Zur Zierat hat er ihnen auch Mottos von Goethe, Heine, Mosen vorgesetzt und mit Geschmack gewählt. Am meisten sagt uns und wird wohl den meisten das erste »An den Mond« zusagen mit dem duftigen Vers Goethes:

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz usw.

H. Cramer**,

»Le désir«, Pensée romantique. Oe. 14. — »Les Regrets«, Pensée sentimentale. Oe. 16.

Mit einem Sohne Ehren-Cramers haben wir es hier wohl nicht zu tun; der würde den Stücken wohl gar das Imprimatur verweigert haben. Wir wüßten an ihnen kaum etwas hervorzuheben, als ihre ziemlich leichte Gestaltung; was sich der Komponist im übrigen unter Romantik vorstellen mag, wissen die Götter. Im Grunde hat er mit seinen Werken 14 und 16 nichts als zwei walzerartige Stücke gegeben, über die

* S. 21 u. Nach: Kittl, Scherzo.
** S. 24. Vor: Keßler, Walzer.

man sich weder viel erbosen noch erfreuen kann; sie gehen den Weg, den schon tausende derselben Art gegangen, und haben ihre Sendung erreicht, wenn sie bemerkt und vergessen werden.

K. Montag, Drei Melodien*.

Werk 4[516].

Es verraten diese Stücke ein bedeutendes Streben, das auch im kleinen Vollkommenes und Kunstwürdiges geben möchte. »Lieder ohne Worte« sind es nicht, wie mancher dem Titel nach vermuten könnte, doch auch keine Mélodies (das letzte etwa ausgenommen), sondern eher Impromptus verschiedenen Charakters. Das 1ste scheint mir zu kurz geraten und will deshalb keine warme Teilnahme erwecken; es liegt wohl auch an der etwas monotonen melodischen Hauptfigur, auf die das ganze Stück aufgebaut ist. Durch einen Gegensatz in einer Molltonart oder ein Trio in einer verwandten würde es vielleicht gewonnen haben. Das 2te Stück ist ein eigentliches Impromptu und mit Fleiß, fast etwas ängstlich behandelt; im $^6/_8$-Takt geschrieben würde es sich wohl auch natürlicher ausgenommen haben. Das letzte der Stücke hat einen warmen Ton und sagt uns auch als Ganzes am meisten zu; die Steigerung vor dem Rückgang wirkt beim erstenmal Hören etwas herb, was sich durch öfteres indes mildert. Wir haben der Anzeige dieser kleinen Stücke mehr Platz eingeräumt wie gewöhnlich, weil sie, wie gesagt, ein höchst achtungswertes Streben bezeugen, das mit der Zeit sicher immer schönere Früchte tragen muß. Es zeigt sich jenes Streben in andern soeben erschienenen Kompositionen des jungen Künstlers, in Etüden und Liedern, noch deutlicher; wir werden unter den besonderen Rubriken, die die „Etüde“ und das „Lied“ in der Zeitschrift erhalten, darauf zurückkommen.

F. W. Markull, Vier Charakterstücke**.

Werk 2.

Charakterstücke in der Tat trotz des sentimentalen Mottos: „Und was umsonst die Worte möchten sagen, das dürfen Töne auszusprechen wagen.“ Wir haben sie mit Freude gelesen und gehört; es sind gesunde, hoffnungsvolle Keime, und der Komponist zeigt Herz und Verstand.

---

* S. 24, u. Nach: Keßler, Walzer.
** S. 26, m. Vor: Lövenskiold, Impromptus.

Was in der Form noch mangelhaft, wird die Zeit bringen; wir finden dies Mangelhaftere namentlich im ersten Stück, wo es gegen das Ende hin plötzlich nach G-moll sich wendet, dann im zweiten, wo der Hauptgesang (erst in B-dur) nicht schön in E-dur sich wiederholt. Der Komponist, der überall Geschmack und Bildung verrät, wird uns verstehen, wenn wir nur andeuten. Der Grundton der Stücke ist dagegen in allen ein so kräftiger und erfreulicher, wie man es in zweiten Werken nur selten antrifft. Das originellste scheint uns das zweite mit der balladenähnlichen Melodie in der linken Hand; in den anderen findet man hier und da Anklänge an Mendelssohn, wohl auch Henselt, doch nirgends, daß es wie matte Kopie aussähe. Wir hoffen dem Komponisten bald wieder zu begegnen; er verdient Teilnahme und Auszeichnung.

K. G. Lickl, »Gasteiner Blüten«, Zehn Rhapsodien.

Werk 59.

Die »Ischler Bilder« desselben Komponisten haben im Publikum wie bei der Kritik so freundliche Aufnahme gefunden, daß er ihnen eine ähnliche Reihe Tonstücke folgen läßt, denen wir gleichfalls Teilnahme versprechen dürfen. Wie die Ischler Bilder, so haben auch diese Tonstücke Überschriften und Mottos; die Musik an sich bedürfte sie kaum, doch hat der Komponist mit Sinn und Geschmack gewählt. Die hervorstechende Farbe der ganzen Sammlung ist überhaupt ein gemütliches Blau; nur selten nimmt er eine grellere, grauere zu seinen Schilderungen. Charakterisieren wir sie durch Mitteilung der Überschriften, die die 10 verschiedenen Nummern tragen, noch genauer, — sie heißen: »Die Schwermut«, »Der Ruderschlag«, »Das Nachsinnen«, »Wasserringe«, »Dreifaltigkeitsblümchen«, »Auf dem Naßfeld«, »Auf dem Friedhof zu St. Nicola«, »Alpenrosen«, »Bei der Sennin«, »An der Gasteiner Ache«. An Abwechselung fehlt es mithin nicht im bescheidenen Blütenkranz, und erhalten wir nicht immer Originales und Tiefes, so doch Freundliches, Wohlklingendes; wir möchten diese Leistungen mit denen einiger österreichischer Dichter (Seidl, Vogl) in Vergleich stellen. In musikalischem Betracht erinnern sie zunächst an die Schubert-Lisztschen Stücke, wie wir schon an den »Ischler Bildern« bemerkten. Um Einzelnes hervorzuheben, so finden wir gleich die Einleitung zur ganzen Sammlung sehr artig und wie eine Widmung zart und auf das Folgende hindeutend, trotz einer starken Reminiszenz an die G-moll-Ballade von Chopin; auch

die erste Nummer (»Schwermut«) hat einen Chopinschen Anstrich. In der zweiten kann sich der Komponist nicht von einer Harmonie trennen, der auch wir sehr hold sind; sie erscheint indes wohl zu oft*. Das Stück heißt: »Der Ruderschlag« und stellt sich als charakteristisch schon dem Auge dar. Noch vieles ließe sich über die einzelnen Stücke sagen; summieren wir unser Urteil in das Geständnis, daß diese Kompositionen zu den bemerkenswertesten gehören, die uns die Kaiserstadt in neuster Zeit gebracht, und hängt auch ihnen noch viel Virtuosisches an, so überwiegt doch der gute Geschmack bei weitem, und es ist zu hoffen, der so wackere Komponist läutere sich immer mehr und mehr. Schreibe er doch auch für Gesang; seine Klavierkompositionen verraten auch hierzu glückliche Befähigung.

Robert Müller, Poésies musicales. Oe. 5.

Soviel wir wissen, ist der Komponist ein Schotte, trotz seines echt deutschen Namens. Seine Stücke verraten indes nichts von seiner ausländischen Abstammung; nach ihnen zu urteilen ist er mit Leib und Seele ein Thalbergianer und Bellini sein Nebengott. Musiker wissen sonach, was sie von den Kompositionen zu erwarten haben: ein Gemisch von Sentimentalität und Klavierpassage, wie es namentlich in Salons geschätzt wird. Uns behagt dergleichen indes nur wenig, und man weiß erst, was man an Thalberg und Bellini hat, wenn man ihre Schüler danebenhält. Wie mattherzig das alles ist; man begreift nicht, wie es dem Komponisten nur selbst gefallen mag. Die Überschriften, die die Stücke haben, machen die Sache nicht besser. Das erste »La cloche de soir« könnte ebensogut »Die Morgenglocke« heißen, das zweite »L'adieu« ebensogut »Le retour«, wie das dritte »Le retour« sich vom »L'adieu« nur blutwenig unterscheidet. Mehr vermögen wir leider aus den Stücken nicht herauszufinden. Der Komponist scheint fertiger Klavierspieler; verwende er seinen Fleiß auf das Instrument; als Komponist wird er schwerlich reüssieren.



»La Romanesca«, fameux air de danse de fin du XVI Siècle, arrangé p. l. Pfte. par L. Farrenc.

Ein kleines, höchst lebendiges und anziehendes Musikstück, das wir allen Freunden nationeller Melodien empfehlen. Es ist zuerst wieder in Paris aufgetaucht und, wie der Titel sagt, von Liszt und Chopin in Konzerten gespielt worden. Der Komponist selbst ist unbekannt. Das Arrangement der Mad. Farrenc verdient wegen seiner Leichtigkeit und seines Wohlklanges besonderes Lob. Nochmals sei darauf aufmerksam gemacht; man wird sich daran erfrischen.

K. Voß, »Ne m'oubliez pas« Rhapsodie p. Pfte. Oe. 36.

Die Opuszahl überraschte uns; bei ziemlicher Bekanntschaft mit den erscheinenden Kompositionen gestehenwir, daß uns der Name zum erstenmal vorgekommen. Daß wir indes zu leidenschaftlicher Sehnsucht nach den vorhergehenden 35 Werken durch die Rhapsodie angeregt worden wären, müßten wir falsch bekennen; als Komposition hat sie nur wenig Wert, als Etüde vielleicht mehr, doch findet man mit ähnlichen Intentionen welche zu Dutzenden in anderen Heften. Auch hier besagt das Motto leider gar nichts, wie denn Komponisten solche Bonbon-Devisen ein für allemal aufgeben sollten. —

Walter von Goethe, Rêveries. Oe. 4.

Auch ein berühmter Name, auch Mottos; es blickt eine gewisse sehnsüchtige Schaffenslust aus diesen Stücken, dabei ein schlichtes, sanftes Wesen, das uns für den Komponsten einnimmt. Freilich steht er noch nicht auf festen Füßen; eine überwiegende Vorliebe für italienische Melodik will uns seine Richtung sogar etwas verdächtig machen. Indes, er ist jung, trägt einen geweihten Namen; wir wollen das Beste von seinen Bestrebungen erwarten. Zu einem der Stücke fehlt uns übrigens der Schlüssel; es heißt »Raoul«. Was soll das sein? Es gefällt uns übrigens am besten.

Th. Kullak, »Rêve«, Pièce de Salon p. Pfte. Oe. 4.

Ebenfalls ein sentimentales Salonstück, das indes Geschick und Talent, jedenfalls einen guten Klavierspieler verrät. Der alte Bach würde wohl gestutzt haben bei einem Anfange wie diesem:



Indes klingt er gut, und die Folge ist nicht schlimmer, das Andante sogar einnehmend für den Komponisten. Auf Frauenbeifall scheint er es zunächst abgesehen zu haben, und er kann der zarten Kleinigkeit auch nicht ausbleiben. Immerhin beherzige der junge Virtuos, was ihm die Zeitschrift bei einer früheren Besprechung einer seiner Kompositionen ans Herz legte: such' er sich auch bei Männern in Respekt zu setzen!

J. Dessauer, »Le Salon«. Suite de morceaux pour Chant, Piano et Violon. Oe. 30*.

Die beiden ersten Nummern dieser Sammlung enthalten zwei Kapricen für Pianoforte, die ersten Klavierkompositionen, die uns von diesem als Gesangskomponist bekannteren Musiker zu Gesicht kommen. Er ist offenbar auch auf dem Pianoforte heimisch und zeigt sich selbst den neuern Richtungen vertrauter, als man sonst von Gesangs- und Opernkomponisten gewohnt ist, denen das Klavier meist nicht mehr gilt als ein Leierkasten, um ihre Melodien zu begleiten. Im übrigen bekunden die kleinen Stücke eine leichte und ausgeschriebene Hand, wie es von einem Komponisten, der schon so viel geschaffen, nicht anders zu erwarten war. Was wir gegen die musikalische Richtung im ganzen, die der Komponist auch in seinen Klavierkompositionen zu verfolgen scheint, etwa einzuwenden hätten, müssen wir, wo er selbst durch die Wahl des Titels schon auf Anerkenntnis höheren Kunstwertes Verzicht leistet, unberührt lassen. Er wollte für den Salon schreiben, er besitzt die Fähigkeiten dazu; eine strengere Kritik wäre da philisterhaft. Die Stücke sind melodiös, nicht ohne Esprit; sie werden sich also Weg machen.

A. Henselt, »Air russe« de N. Naroff, transcrit pour le Piano. Oe. 13**.

Daß dies kleine Stück eine Opuszahl bekommen, geschah wohl ohne Henselts Schuld. In keinem Falle ist seine ausschmückende Hand daran

* S. 27. Vor: Thalberg, Scherzo usw. ** S. 30. Vor: Taubert, »Najade« usw.

zu verkennen; es kann als ein Muster von Bearbeitung gelten, wie wir deren mehr zu besitzen wünschten. Hielte es den Komponisten nicht zu sehr vom eigenen Produzieren ab, so würden wir ihn bitten, eine ganze Sammlung Volkslieder in dieser Weise zu übertragen, sie müßte große Teilnahme finden. Aber jenes geht vor, und der Komponist hat schon zu lange geschwiegen, als daß wir auf mehre dergleichen sekundäre Arbeiten dringen möchten. Gebe er denn auch bald Eigenes; einstweilen ergötze man sich an dem kleinen, aber reizenden Stück, das uns den Komponisten in seiner ganzen wohltuenden Eigentümlichkeit vergegenwärtigt. —

H. Marschner, Zwei Charakterstücke*.

Werk 105.

Zwei Kleinigkeiten, die der verehrte Komponist vielleicht aus seinen älteren Papieren hervorgezogen und, sie jetzt zum Druck gebend, nur mit Überschriften bezeichnet; letztere heißen: »Nordische Mondscheinnacht« und »Flattersinn und Übermut« und treffen den Sinn der Musik. In der ersten Nummer wird mancher an die »Sommernachtstraum«-Ouvertüre, auch an einen Chor in »Oberon« erinnert werden; die Reminiszenz daran läßt sich kaum abweisen. Die zweite erinnert uns an ähnliche Stücke von Marschner selbst; sie ist munter und lebhaft, wenn auch im ganzen gewöhnlich. Daß man nach den kleinen Stücken auf den Bildungsgang des Komponisten überhaupt schließe, wird er selbst der erste sein abzulehnen; sie sind wie Ausflüge auf ein Seitenterrain zu betrachten, auf dem er in seiner Jugend heimisch sich wieder einmal umzusehen angeregt wurde. —

---

19. Aus: Etüden für das Pianoforte (Auff. 102).

K. Evers, Große Etüde**.

Als geschickter Klavierspieler ist der Verfasser der Etüde in der Zeitschrift schon öfter erwähnt worden, als Komponist, soviel ich mich erinnere, noch nicht. Daß er mehr Fleiß auf das Instrument als auf die Komposition verwandt, zeigt auch seine Etüde deutlich; sie spielt sich gut und klingt im ganzen; ein tieferer Gehalt fehlt ihr aber, sie ist sogar in der Form mangelhaft und unklar. Daß eine Etüde von vierzehn Seiten

* S. 31. Vor: Chopin, 2 Notturnos usw.
** S. 66. Vor: Sponholz, Etüden.

keine im gewöhnlichen Sinne sein kann, in der eine Hauptfigur festgehalten wird usw., versteht sich von selbst; sie besteht vielmehr aus verschiedenen Stücken und ist wohl überhaupt aus verschiedenen zu verschiedenen Zeiten entstandenen Gedanken zusammengeschmolzen. So fängt sie denn in A-dur an und schließt in D-moll. Ist nun das Ganze eben kein Meisterstück, so zeigt es doch von Fähigkeit, der freilich noch viel zu tun übrigbleibt. Der Verfasser ist vielleicht schon im Augenblick weiter vorgeschritten und die Etüde ein Stück aus früherer Zeit. Wir vermuten das, da wir andere Kleinigkeiten von ihm kennen, die uns reifer und selbständiger scheinen. —

E. Haberbier,

»Coeur insensé sois calme ou brise toi.« Étude p. le Pfte. — »Le Ruisseau«, Étude p. le Pfte.

Mit der zweiten Etüde sind wir einverstanden, wenigstens zum Teil; mit der ersten wenig oder gar nicht. Warum auch so ein herzbrechendes Motto voran, mit dem es dem Komponisten unmöglich Ernst gewesen sein kann? Es muß eine Musik sehr bedeutend sein, soll ein solches Aushängeschild nicht lächerlich wirken. Die Komposition ist nun aber wirklich besser als das Motto und verrät einen warmen leidenschaftlichen Musiksinn, der für seinen Ausdruck diesmal freilich keine schöne Fassung, keine schöne Form zu finden vermochte. Das letztere schon bei weitem mehr in der anderen Etüde, »Le Ruisseau« genannt, obwohl mir auch diese Bezeichnung nicht glücklich gewählt scheint. Im übrigen enthält sie aber einige schöne Partien und namentlich einen gesangvollen Mittelsatz, wie denn das ganze Stück von einem besonderen Wohlklang beseelt ist, wie wir ihn in Kompositionen junger Künstler nur selten antreffen. Ob die Komposition, selbst schön gespielt, eine Totalwirkung macht, bezweifeln wir; sie scheint uns zu lang; das einzelne kann aber, wie gesagt, den Effekt nicht verfehlen. Wir wünschen dem Komponisten Glück zur Laufbahn, auf der wir ihm heute zum erstenmal begegnet. —

Eduard Pirkhert, Andante und Etüde*.

Werk 1.

Ein Konzert- und Salonstück, das der Komponist, ein ausgezeichneter Spieler, zunächst für sich geschrieben. Die Form erinnert an Henselts gleichnamige Komposition, die Ausführung an Thalberg. Man wird

* S. 66. Nach: Sponholz, Etüden.

somit auf die Komposition schließen können, und daß sie vor allem gefallen will. Selbständig zeigt sich der Komponist noch nicht. Wir müssen also die Zukunft noch abwarten.

Karl Wittmann, Sechs Etüden*.
Werk 6.

Die Ausstattung ist prächtig, der Stich vorzüglich, — aber die Komposition! Sie rührt wohl von einem Dilettanten her, einem Musiker wäre sie kaum zuzutrauen, noch weniger zu vergeben. An gewisse Härten und offenbare Schnitzer, wie sie das Werk zeigt, würden wir uns am Ende noch weniger stoßen als an die ganze schale Richtung, die es geht, jenes süßliche, sentimentale Wesen, das italienisch sein will, jenes virtuosische Kokettieren, das nur auf den Beifall verliebter Frauen ausgeht. Aber, wie gesagt, wir vermuten einen Dilettanten hinter dem Verfasser, einen von jenen vielen, die „Thalberg" spielen können und Mozart veraltet nennen. Aber er lasse das Komponieren. Es gibt 10 000 bessere Kompositionen in Deutschland als die seinigen — die doch nicht gedruckt zu werden verdienen. Wozu noch die Makulatur vermehren?

---

20. Aus: Liederschau (Auff. 107).

J. P. E. Hartmann, Sechs Lieder mit Begleitung des Pfte.**
Werk 35.

Diese Lieder verdienen eine lobende Auszeichnung. Der treffliche Musiker spricht aus jedem einzelnen, wenn wir auch mit der Auffassung einiger nicht ganz übereinstimmen. Diese zuerst zu kennen: es sind das »Hüttchen« von Gleim, das uns in Tonart und Harmonisierung zum schlichten Text zu gesucht, nicht einfach genug scheint, obwohl es sich als Musikstück an sich rundet und abschließt. Das »Abendlied« trifft vielleicht der entgegengesetzte Vorwurf; dies, wie es uns dünkt, ist für das nach Ruhe verlangende Herz, das sich hier ausspricht, zu ruhig und monoton gehalten. Wenn nicht verfehlt, so doch auch nicht getroffen ist das Heinesche »Mein Liebchen, wir saßen beisammen« (mit dem komischen Druckfehler am Schluß: „wir aber schwammen vorüber trostlos auf meinem Meer", statt „weitem"). Das Dämmrige, Zarte des Gedichtes wird hier durch die Musik nicht nähergebracht. Der Übergang nach Fis-moll in

* S. 67. Nach: Montag, Etüden.
** S. 85. Nach: Zöllner, »Liebesfrühling«.

der Mitte behagt uns nicht einmal im musikalischen Betracht, wo sonst dem Komponisten nichts anzuhaben ist. Für eine nicht leichte Aufgabe für Komposition halten wir das Wackernagelsche Gedicht »Der Tropfen«; es spricht in an sich gelungener Dichterweise eine Moral in einem Vergleiche aus; beides, moralistische und bildliche Tendenzen, liegen der Musik fern. Davon abgesehen hat sich der Komponist bemüht, den Sinn des Textes bis auf das einzelne Wort genau in der Musik auszuprägen, und es ist ihm gelungen, wenn auch der Gesang eine entschiedene Wirkung nicht macht. Überhaupt ist schon die Fähigkeit des Künstlers, den Sinn eines Gedichtes zu fassen, es zu beherrschen, der Rede wert in einer Zeit, wo im Liederwesen so viel höchst Mittelmäßiges erscheint, wo die meisten selbst beliebteren Komponisten ihre Gedichte gar nicht durchgelesen zu haben scheinen, in solch verkehrtem Verhältnis steht ihre Musik oft zum Gedicht, und meistens taugt jene auch an sich nur wenig. Solches schülerhafte Gestammle denn in den Hartmannschen Liedern nicht anzutreffen dürfen wir versichern, und wir müssen noch der zwei gelungensten der Sammlung gedenken, die wir absichtlich bis zum Schluß aufsparten: sie sind das erste und letzte, das orginelle Gedicht von Mörike »Jägerlied« mit dem Anfang: „Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee“, einfach, aber lebendig und originell auch vom Komponisten gefaßt, und das letzte »Die heiligen drei Könige« von Heine, dies sonderbare Gedicht, humoristisch-kirchlich, wenn man so sagen darf, in der Musik wiedergegeben, in der wir nur vielleicht eine feinere Hervorhebung des »Sternes« wünschten, auf den im Gedicht alles ankommt.

Wir haben den Komponisten nach höherem Maßstabe gemessen, da er auf Nachsicht Anspruch zu haben ein viel zu weit vorgerückter und gediegener Künstler ist. Vergleichen wir diese neueren Kompositionen mit früheren von ihm, so ergibt sich außerdem ein großer Fortschritt, namentlich was Geschmack in der Harmonie und Kantabilität anlangt. In jener tat er früher zuviel, in dieser zuwenig. Die Meisterschaft ist ihm bei weitem nähergerückt; wir dürfen immer reichere und schönere Gaben von ihm erwarten.

Karl Banck, »Marienlieder«.

»Wallfahrt zur heiligen Madonna«, gedichtet von O. L. B. Wolff, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Werk 39.

Wir gestehen, von Hrn. Bancks Liedern vor diesen nur wenige gekannt, in dem guten Glauben an ihn als einen trefflichen Gesangskomponisten gelebt zu haben, das letztere, da wir viel in öffentlichen

Blättern darüber gelesen und mehr, als man sonst über Liederkompositionen gedruckt findet. Mit den besten Gedanken gingen wir denn an diese »Marienlieder«. Schon das erste Lied machte uns stutzig; da indes die Sache nicht besser wurde, von Seite zu Seite, nach unserm Begriff wenigstens, Mittelmäßigkeit und Blasiertheit sich zu steigern schienen, so legten wir die Lieder wieder beiseite, in der Meinung, daß wir selbst vielleicht bei ungünstiger Stimmung, unter der wir den Komponisten nicht leiden lassen wollten. Wir nahmen sie denn, des frühern Eindrucks beinahe nicht mehr gedenkend, später wieder vor; die Lieder kamen uns immer seichter und schülerhafter, in Betracht zur Höhe des Stoffes (Lieder an die heilige Jungfrau) geradezu schlecht vor. Es mag sein, in Italien singt man Gott und die Heiligen in oft wunderlichen Weisen an, und man hört da in Kirchen, bei Prozessionen ganze Bellinische Stücke usw., wie bekannt ist. Auf diesen Standpunkt muß sich der Komponist versetzt haben, als er seine »Marienlieder« schrieb. In Deutschland aber macht man andere Ansprüche; richtet doch jedes Land nach seinen Sitten — warum nicht auch das, in dem Bach, Beethoven und andere lebten! Von diesem Standpunkt aus müssen wir denn diese Lieder als so vollkommen nichtig bezeichnen, wie wir's mit gutem Gewissen seit lange nicht konnten. Daß das Lied, wie jede Komposition, eine Kunstform haben, daß es im kleinen ein Ganzes darstellen müsse in sinnigen, womöglich immer neuen Verhältnissen, daß es eben eine höhere Form des Liedes gibt, davon müssen wir fürs erste bei Beurteilung dieser ganz absehen. Wir möchten sie Tanzlieder nennen; sie winden sich von 8 zu 8 Takten weiter mit den bekannten Modulationen, wie sie seit Strauß und Lanner nichts Neues mehr sind; die zweiten Verse sind meist wörtliche Wiederholungen der ersten mit ganz unbedeutenden Varianten in der Begleitung, und so ist denn ein Bogen bald vollgeschrieben. Aber die gemeine philisterhafte Form, in der sich sämtliche Lieder egal bewegen, möchten wir noch hinnehmen, wenn wenigstens hier und da ein echter musikalischer Gehalt aus ihnen hervorblickte, ja wenn sie nur einen überhaupt gewandten Techniker verrieten. Was nun jenen, den Gehalt, betrifft, und was ihn bedingt: Charakter, Auffassung des Dichters, höherer deklamatorischer Ausdruck usw., so ist kaum darüber ein Wort zu verlieren. Zwar die Gedichte sind, obwohl leicht und fließend gemacht, ohne tiefere Bedeutung; aber der Komponist hat sie womöglich noch trivialisiert, so daß uns der schöne Name »Marienlieder« nur dauert, den eine gänzlich gemüt- und weihelose Musik an der Stirn trägt. Das sind Katharinen-,

Luisen- und alles andere als Marienlieder. O ja — wir lieben auch die italienischen Madonnenbilder, die Raffaelschen zumal, und auch wie man sie mit Blumen schmückt an festlichen Tagen, aber nicht jene wächsernen, an denen man bequem Füße und Arme abnehmen und wieder ansetzen kann, nicht jenen falschen Götzen- und Heiligendienst in Kunst und Leben. Darüber lächle, wer will. Mit heuchlerischer Unzulänglichkeit wird nichts erlangt. Wir müßten Lied für Lied durchgehen, was Bogen füllen würde, wollten wir ein vollständiges Bild aller Blößen geben, die hier aufzudecken wären. Damit würden wir aber dem Opus eine Bedeutung zugestehen, die es sicherlich nicht hat, die ihm der Komponist vielleicht selbst gar nicht beimißt. Ja, diese wohlfeile Nachsicht gegen sich selbst, dieses Sich-Berufen auf das Nicht-besser-machen-wollen, diese Vertröstung auf das einstige Besser-machen-werden, das ist's eben, was nicht weiterbringt, und kommt dazu eine Gefallsucht, die sich entschädigt glaubt, wenn sie wenigstens bei Dilettanten und Harfenmädchen durchdringt, so ist's vollends aus. Wir bezeichnen damit nicht Hrn. Banck, als [vielmehr] eine ganze Klasse Liederkomponisten, über die unter Künstlern schon längst der Stab gebrochen ist. Wer für Harfenmädchen schreibt, wird zuletzt von ihnen verführt. Dies ist der Gang in Kunst und Welt und die falsche Popularität.

Wir haben nun noch den Techniker zu betrachten, von dem wir zweifelten, ob er ein gewandter sei. Gewiß, wir waren's vorher überzeugt; aber wir können auch hier kein Lob spenden. Von der bequemen, wenig Kenntnis von den vorhandenen Liederschätzen anderer Meister verratenden Coupletform der Lieder sprachen wir schon. Es gerät Hrn. Banck aber nicht einmal diese immer. So fehlt ihm z. B. öfter eine Silbe, und nun nimmt er zu jenem fast komischen Flick-Ja seine Zuflucht, so im ersten Liede: „Durch der schweren Wolke Schauer brichst du, heißer Liebesstrahl, Ja!", oder im vierten: „So wie ein Sternbild hell und rein, ja hell und rein", oder (besonders komisch) in ebendemselben: „Den rechten Ausdruck find' ich nie, ja find' ich nie". Meistern, die die Form beherrschen, passiert das nicht.

Ein guter Techniker zeichnet sich dann aus durch gute Bässe, gute Mittelstimmen, überhaupt korrekte Harmonie. Auch hier fehlt zur Meisterschaft die gute Hälfte. Die Bässe liegen meistens träumerisch auf einem Tone brach, oder es kommt ein Gang wie dieser im ersten Liede:



oder wie im sechsten:



Auf Mittelstimmen hat es der Komponist offenbar gar nicht abgesehen; sie würden der Popularität nur Eintrag tun, wir können sie übergehen. Was die Korrektheit der Harmonie überhaupt anbetrifft, so ist es eine zur Notdurft; aber freilich versteigt sie sich auch nicht über alltäglich zu Hörendes, und wo der Komponist, wie in obigen Baßbeispielen, Originelles geben möchte, verläßt ihn auch jene musikalisch kommune Sicherheit.

Eine eigentümliche Zugabe zu diesen Liedern und, wie wir hören, zu allen andern des Hrn. Banck auch ist die ungeheure Verschwendung von italienischen Vortragsbezeichnungen. Es findet sich in ihnen fast kein Takt, der nicht seinen Haken, sein Stichwort, seinen Kommentar hätte. Oft trifft dies die unschuldigsten Worte: so steht auf einem demütig sein sollenden „ich" im zweiten Liede ein f, ein rfz und ein con afflizione auf einmal, so im dritten auf einem ganz devoten „bitte für uns" auf dem uns ein rfz, ein tenuto und ein >. Dieser Wortballast hat uns immer ein schlimmes Zeichen geschienen. Gewiß, jeder Komponist muß wünschen, daß man seine Sachen gut und in seinem Sinne vorträgt. Wollte aber ein Dichter, z. B. in dramatischen Gedichten, jedes gewöhnliche „Guten Tag" und „Guten Abend" mit einem „im sanften Tone" usw. begleiten, so erscheint das prätentiös, das heißt die Menschheit wie kleine

Kinder behandeln. Der Komponist muß wissen, was er gibt. Hrn. Bancks Lieder bedürfen für Musikalische wenigstens gar keiner Vortragsbezeichnung; sie würden dadurch, nach unserer Ansicht, sogar gewinnen. Denn hielte sich ein Sänger buchstäblich an seine Befehle, es müßte ein wahres Geheule herauskommen.

Viel haben wir nun in den vielen Berichten, die über Hrn. Bancks Lieder namentlich zu einer Zeit einmal erschienen, von dem besondern Reiz gelesen, der seinen Melodien inwohne, und daß Herr Banck längere Zeit in Italien gelebt, wo er die menschliche Stimme genau studiert habe. Hat er die Früchte dieser Studien vielleicht in früheren Werken niedergelegt, wir wissen's nicht; in den »Marienliedern«, wir gestehen es ungern, konnten wir nichts davon entdecken. Ist das Melodie, so hat z. B. Beethoven, Mendelssohn keine. Nein, das sind melodische Gänge, Gesangbrocken, zu einzelnen Worten einzelne aufgelesene Noten, die sich leicht singen, wohl auch gefallen können; aber aus der Meisterbrust quellender Gesang klingt anders. Wo sind sie hin, die Melodien jener gefeierten italienischen Meister bis Rossini, die noch dazu an Kenntnissen und Genie allen jetzt lebenden überlegen waren? Möchtet ihr sie eintauschen gegen deutsche, gegen Mozartsche, Beethovensche, die jetzt erst recht aufzublühen anfangen, die freilich auch in tieferen Gegenden entstanden als in der Stimmritze, d. h. in der musikalischen Brust eines deutschen Genius, wo alles Musik ist! Und ihr sprecht noch immer von Italien, von Bellini und dem Lande des Gesanges? Wann endlich wird jener Köhlerglaube aufhören, wir könnten im Gesange von dorther lernen? Als ob Gesang und Musik zweierlei wäre? Als ob schlechte Musik durch guten Gesang vergessen gemacht werden könnte? Als ob man des Gesanges wegen erst ein schlechter Musiker werden müßte? Nein, nein! das können wir näher und besser haben. Auch hier trifft es ein, das alte Wort: „Aus Rom kommt nichts Gutes." Und noch einmal: nicht alles, was sich leicht singt, ist Melodie; es ist ein Unterschied zwischen Melodie und Melodien. Wer Melodie hat, hat Melodien; wer aber Melodien, nicht immer jene; das Kind singt sich schon seine Melodien, Melodie aber entwickelt sich erst später. In den zwei ersten Akkorden z. B. der »heroischen Sinfonie« liegt mehr Melodie als in zehn Bellinischen Melodien. Den musikalischen Ultramontanen ist das freilich nicht begreiflich zu machen. Zur Sache also zurückzukommen: Hrn. Bancks Lieder singen sich leicht; es ist offenbar sein Hauptbestreben, mundgerecht zu heißen. Damit ist aber in melodischem Bezug auch alles gesagt.

Dies waren die Resultate, die wir aus einer für uns so gut wie neuen Bekanntschaft gezogen, auf die wir uns gefreut hatten. Es ist kein Zweifel, trüge das Opus die Zahl 1 oder 2, stünde auf dem Titel der Name eines gänzlich Unbekannten, wir würden schneller darüberhingegangen sein, vielleicht milder geurteilt haben. So aber galt es die Beleuchtung eines durch auffallend reich gespendetes öffentliches Lob hier und da bekannt gewordenen Komponisten, in dem wir uns auf das vollkommenste und so sehr getäuscht haben, daß wir nichts verschweigen, nichts bemänteln wollten. Wir sind auf Widerspruch gefaßt, werden aber nicht eher antworten, als bis Herr Banck sein Talent und seinen Anspruch auf eine mit ausführlichen Belegen zu unterstützende künstlerische Würdigung durch schönere, reinere Proben betätigt hat. Es wäre Sünde, über Mittelmäßigkeit so viel Worte zu machen, wo so viele leuchtende Bestrebungen einer helfenden kritischen Hand bedürfen, wo eine neue junge Ära der Musik in Deutschland zu dämmern beginnt, deren Losung jene drei Worte sind, von denen in den »Marienliedern« kaum eine leise Spur anzutreffen ist: Kraft, Natur, Wahrheit.

---

21. Aus: Pianofortemusik (Aufs. 111)*.

Von Ferdinand Möhring, dessen Streben in diesen Blättern gleichfalls schon Anerkennung fand, liegen uns zwei Hefte vor: 5 Charakterstücke und 3 Notturnos. Originelles bieten sie nichts, einzelnes erinnert fast buchstäblich an Mendelssohns »Lieder ohne Worte«, und anderes versucht sich in der galanten Salonmanier Thalbergs, die dem im Grunde soliden und ehrbaren Charakter des jungen Komponisten noch weniger ansteht. Nirgends ist aber deshalb Talent zu verkennen, und wir hören gern zu, wo es sich einfach und natürlich äußert. Unangenehm berühren uns einige Gemeinstellen, so z. B. der ganze Satz in A-dur in Nr. 5 der Charakterstücke, der gerade in dieser origineller erfundenen Nummer beleidigt.

In fünf Pièces lyriques von Otto Tiehsen begegnen wir vielem Ansprechenden. Gleich das erste Stück nimmt für den Komponisten ein, es scheint uns das glücklichste im ganzen Heft. Dem zweiten wünschten wir einen längern Schluß in C-moll; C-dur wäre besser gar nicht zu berühren gewesen. Das dritte ist in der neumodischen Weise, die schon

---

* S. 117, o. Vor: Nottebohm, »Romanesken«.

altmodisch zu werden anfängt: Melodie in der Alt-Region, mit Begleitung oben und unten. Nr. 4 ist ein komplettes »Lied ohne Worte«. Der Komponist hat im ganzen manches mit dem vorher Genannten gemein, Anlage, bereits erfreuliche Fertigkeit im Technischen, Streben nach ausdrucksvollem Gesang. Aber auch ihm geht noch die Selbständigkeit ab, die freilich oft erst die Frucht späterer Jahre und unermüdlicher Arbeit, noch viel öfter gar nicht zu erringen ist.

Louis Wolf, der Mannheimer Preiskomponist, hat ein Presto agitato und 3 Notturnos erscheinen lassen und zeigt sich auch in diesen Kompositionen talent- und kenntnisvoll. Neues und Besonderes vermag auch er noch nicht zu geben, und das meiste, was er sagt, läßt sich im voraus erraten. Der ziemlich lebendige Fluß des Ganzen aber, im speziellen das unverkennbare Streben nach gesunder kräftiger Harmonie, sind lobenswerte Eigenschaften auch dieser kurzen Stücke. Im Presto hätte man nach der geistvollen steigernden Stelle auf Anfang der 6. Seite etwas Schöneres erwartet als die trivial gewordene Gesangsfloskel Syst. 3, letzter Takt. Überhaupt fällt der Schluß gegen den Anfang ab und ist zu kurz geraten. Von den Notturnos kündigt sich das dritte als das eigentümlichste an; auch die zweite Melodie ist innig. Das Ganze verliert aber ebenfalls zum Schluß an Interesse.

In 6 Etüden von A. von Kontski, die zum Teil wohl im wüstromantischen Paris entstanden sein mögen, gefällt uns ebendeshalb ein oft durchbrechender Zug von Solidität, die sich auch im Streben nach guter Form erfreulich äußert. Auswüchse finden sich demungeachtet noch viele, und Stellen wie diese (zum Schluß eines Stückes aus Gis-moll):



können wohl nur in Paris geschrieben und goutiert werden. Die Etüden scheinen überhaupt in sehr verschiedenen Zeiten komponiert; es wäre sonst nicht zu begreifen, wie neben manchem Reiferen und Gelungeneren so viel wirklich Ungenießbares stehen könnte. Zu den Stücken der ersten Klasse zählen wir ohne weiteres das mit der Überschrift: »Le trille du

diable«, eine sehr interessante Trilleretüde, die auf eine gesund harmonisierte Melodie gebaut von vortrefflicher Wirkung sein muß. Schade um den Schluß, wo die triviale Baßfigur à la Thalberg den guten Eindruck stört. In natürlicher Weise bewegen sich auch die Nummern »La bavarde« und »L'obstinée«, dagegen die übrigen mißraten sind, in einzelnen Takten geradezu Häßliches enthalten.

---

22. Aus: Konzertouvertüren (Auff. 113).

Joh. Fr. Kittl*,

Konzertouvertüre für das große Orchester, für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Werk 22.

Das Talent des Komponisten ist in diesen Blättern schon öfter charakterisiert worden, und wir wissen, da die Ouvertüre gerade keinen Fortschritt in seiner Entwickelung bezeichnet, früher Gesagtem nichts hinzuzufügen. Sie ist ein Werk der leichtern Art, klar, melodiös und effektvoll für das Publikum, wie es sich am besten zur Eröffnung eines heiteren Theaterstückes schicken mag. Der Fluß des Ganzen, der nur einmal, vor dem Anfange des Allegrothemas S. 12 u. 13, in seiner Leichtigkeit unterbrochen wird, ist vorzüglich zu rühmen. Die Hauptkantilene hat etwas Adamsches, wobei niemand an unsern aller Urvater denken mag, sondern an den des »Postillons« und »Brauers«. Daß diese Zuneigung mehr eine zufällige als eine künstlerische sein möge, sind wir überzeugt. Eine kleine harmonische Steifigkeit ist uns S. 2, Syst. 3 vom 11. zum 12. Takt aufgefallen, die einzige im ganzen Opus, das, wie gesagt, leicht und fließend harmonisiert ist. S. 14, Takt 3—6 stehen 6 Fis zuviel, die der Korrektor zu verantworten hat.

Die Ouvertüre, eben weil sie leicht ausführbar und effektvoll, wird gern gespielt und sicher mehr zur Verbreitung des Namens des Verfassers unter der Masse beitragen als etwa eine tiefsinnge, womit wir natürlich nicht sagen wollen, es möge dies den Verfasser zu vielen ähnlichen Produktionen anfeuern; wir fürchten dies auch nicht, soweit wir sein Streben bis jetzt kennen gelernt haben, von dem mehr zu berichten seine ehestens erscheinende 2. Sinfonie Gelegenheit geben wird. —

* S. 125. Nach: Lindpaintner »Jubelouv.«

---

23. Aus: Kleine Kompositionen für Pianoforte (Aufs. 120).

C. Marxsen, Sieben Variationen über ein russisches Thema*.

Werk 14.

Die Rubrik »Variationen« nimmt in den neusten Musikkatalogen kaum den fünften Teil ihrer früheren Länge ein; das ganze Genre war in Verruf gekommen. Diesmal aber erhalten wir ein schätzbares Heft, auf das wir mit Vergnügen aufmerksam machen. Das Thema ist ein originelles, sechstaktig und sehr zur Variation geeignet. In den Variationen selbst zeigt sich eine künstlerische Hand, die ihr Thema festzuhalten und interessant zu machen versteht; es sind keine Passagenstücke, sondern saubere Miniaturen, im Charakter des Themas in meist anziehender Weise ausgeführt. Auf große Originalität macht die Arbeit keinen Anspruch; die Leistung ist dennoch eine komplette und sagt uns mehr zu als manches andere von demselben Komponisten, wo er der brillant modernen Richtung neuerer Virtuosen, wie wir glauben gegen seine bessere Natur, zu huldigen schien.

Walter von Goethe**,

Vier Impromptus. Werk 6. — Poësie. Oe. 8.

Von den Arbeiten des jungen Goethe, eines Enkels des großen, haben wir bereits früher in der Zeitschrift angezeigt. An die vorliegenden dürfen wir allerdings auch noch nicht das strengste Richtmaß anlegen. Der Komponist ist noch jung, schwankt offenbar noch zwischen verschiedenen Idealen, und unschlüssig, ob er zur deutschen oder italienischen Fahne schwören soll, scheint er sich nun willenlos den ersten besten Eingebungen hinzugeben, so daß freilich nicht überall Vollkommenes zustande kommen kann. In Erfindung leichter melodischer Sätze zeigt er sich am gewandtesten; wo es aber auf Ausarbeitung, auf Durchführung ankommt, verläßt ihn Lust und Kraft, und so haben denn die meisten der Stücke ein mehr dilettantisches Gepräge. Am besten hat uns das freundliche Motiv des vierten Impromptus zugesagt; der Verlauf des Stückes entspricht indes dem ersten Eindrucke nicht. Noch würden wir dem jungen Tonsetzer zurufen, sich nicht zu sehr im Kleinen zu zersplittern, wenn nicht die Kunde ginge, daß er sich auch mit größeren dramatischen Arbeiten

* S. 148. Vor: Proche, Variat.
** S. 149. Vor: Heller, Phantasie usw.

beschäftige. Mit Verlangen sehen wir den letzteren entgegen; an allem, was an einen großen Mann erinnert, nimmt ja die Welt doppeltes Interesse; und so sei uns der gefeierte Name eine gute Vorbedeutung seines künftigen Schaffens und Wirkens.

D. J. A. Dütsch, 4 charakteristische Tonstücke.

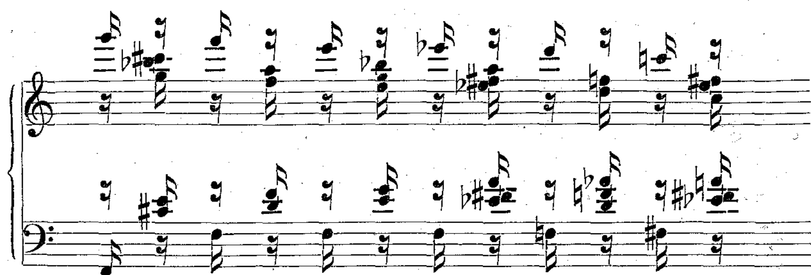
Werk 1.

Die Vorbilder des jungen Komponisten scheinen Henselt und Mendelssohn zu sein; wenigstens halten sich die obigen Stücke zwischen Etüde und »Lied ohne Worte«. Wir erhalten im Heft durchaus nichts Ungewöhnliches; die Natürlichkeit, das Streben nach guter Form und wohlklingender Harmonie, das sich überall darin ausspricht, macht es uns aber angenehm. Zu hüten hat sich der Komponist bei Abfassung solcher kleinen Stücke vor zu langer Fortführung stereotyper Figuren, wie es sich im 1. und 3. Stücke zeigt: es ermüdet dies Hörer und Spieler. Im übrigen schreibt er korrekt und klar, daß man kaum etwas zu tadeln herausfindet. Das Duett ist eine Kopie des Mendelssohnschen im As; einem älteren Komponisten würden wir den Druck kaum vergeben, beim jüngeren erfreut auch die gelungene Kopie. Noch zeichnen sich die Stücke dadurch aus, daß nirgends eine Vortragsbezeichnung angegeben ist, die sie in ihrer Klarheit auch kaum bedürfen.

K. Krebs, Große Phantasie über Themas aus »Lucrezia Borgia« von Donizetti.

Werk 121.

Der Komponist scheint Liszt und Thalberg den Rang ablaufen zu wollen mit seiner Phantasie, nach unserer Ansicht ohne das mindeste Geschick dazu; es hat uns lange nicht etwas in seiner Schalheit so abgestoßen als dies Opus. Welche Geckenhaftigkeit, welche Gespreiztheit und Selbstgefälligkeit überall! Da sind uns die Quinten und Oktaven eines fleißigen Schülers lieber als solche Routine, die keine Schnitzer macht, aber Schlimmeres als das, gemeine Musik. Was Liszt im Konflikt mit sich und der Welt, was Thalberg im Salon und unter Frauen gelernt, das will hier ein Kleinstädter nachmachen, und sieht bei jenen überall die große Virtuosität in Beherrschung des Instruments heraus, so arbeitet sich hier einer mühselig auf den Tasten ab und bringt nichts als Philisterei. Wird aber der Kleinstädter genial, so schreibt er Sachen wie:



im übrigen alles wüst und leer. Fort mit solcher Komposition!

Wilhelm Krüger, 3 Melodien*.

Werk 5.

Drei artige Kleinigkeiten, die indes mehr einen Klavierspieler als einen Komponisten von Fach verraten. Die Begleitung hat überall noch die Oberhand über die Melodie, und meist ist jene interessanter als diese. Am meisten hat uns das erste Stück zugesagt; in der Form nicht meisterlich, spricht es eine wärmere Empfindung aus und an. Einige virtuosische Verzierungen, die schon altmodisch sind, wünschten wir auch aus ihm gebannt. Das 2. und 3. Stück sind weniger geglückt und weder melodisch noch harmonisch anziehend; die Begleitung spielt in ihnen die Hauptrolle. —

J. P. E. Hartmann, 8 Skizzen.

Werk 31.

Der Titel ist wohl gewählt. Man erhält in dem Hefte vier charakteristische Stücke, von denen namentlich das erste gelungen scheint; es kommt uns wie eine gemütliche Familienszene vor. Im zweiten Stücke, »Canzonetta religiosa«, vermissen wir musikalischen Fluß; die kanonischen Stellen darin dünken uns etwas steif. Das dritte Stück, eine Mazurka, stammt wohl aus einer früheren Zeit; sie ist bei weitem zahmer als etwa eine von Chopin und hat vom 2. Teil an vielmehr einen Walzercharakter. In der letzten Skizze scheint dem Komponisten ein bestimmtes Bild vorgeschwebt zu haben; manches berührt uns fast ironisch. Darüber könnte natürlich nur der Tonsetzer Auskunft geben. —

* S. 149. Nach: Heller, Variat.

J. F. Kittl,

Romanze. Werk 10. — 3 Impromptus. Werk 17.

Diese kleineren Arbeiten des schon öfter in der Zeitschrift erwähnten Komponisten sind wohl vor längerer Zeit geschrieben; wir haben wenigstens schon bei weitem Besseres und Meisterliches von ihm kennen gelernt. In der Romanze vermissen wir Guß und Fluß; einiges, z. B. gleich die Harmoniefolge der ersten beiden Takte, berührt uns sogar dilettantenmäßig; so etwas, glauben wir fest, schreibt jetzt der Komponist nicht mehr. Der Mittelsatz hat Leben: er hängt aber mit dem Anfang und Ende so wenig zusammen, daß wir ihn kaum zu deuten wissen. Das Ende nimmt den Anfang in reicher Begleitung wieder auf, die uns indes den ursprünglichen weichen Charakter des ersten Themas gänzlich aufzuheben scheint. Das Ganze gibt den Eindruck eines nicht geglückten Anlaufs. — Von den Impromptus finden wir das erste anmutig und empfindungsvoll; nur im 8. Takt stört uns das Hinkende der Melodie. Dem zweiten Impromptu wissen wir weniger Geschmack abzugewinnen; es ist trocken, und die durchs ganze Stück fortgesetzten Oktavengänge der linken Hand, denen sich später auch die rechte beigesellt, machen eine sonderbar steife Wirkung, daß man froh wird, zu Ende zu kommen.

Wie gesagt, mögen aber diese zwei kleineren Arbeiten keinen Maßstab für die jetzige Bildungsstufe des Komponisten abgeben und nur als Jugendversuche gelten, durch die hindurch er sich bereits zu größerer Künstlerschaft geschlagen, wie es namentlich seine zwei Sinfonien, und von diesen wieder die 2te, auf das erfreulichste beweisen. —

A. Hesse, Drittes Rondo *.

Werk 68.

Mit Vergnügen haben wir das Stück gespielt, das sich, wenn nicht durch modischsten Schnitt, so durch Solidität vor hundert andern der Klasse auszeichnet. Der brave Orgelmeister, und wie er noch ganz in Spohr lebt, verleugnet sich auch in dieser Kleinigkeit nicht; wir finden das Ganze meisterlich gerundet und überdies von einem Hauch zarterer Empfindungen übergossen, was es uns besonders anziehend erscheinen läßt. Im übrigen geht das Rondo einen behaglichen Polonäsenschritt, wie ihn auch Spieler mittlerer Fertigkeit einhalten können, denen, wie auch andern, wir es mit Überzeugung empfehlen. —

---

* S. 150. Vor: Friedburg, Kaprice.

K. G. Lickl, 6 Elegien.

Werk 63.

Was der Titel verspricht, erfüllt die Komposition. Natürlich soll man die sechs Stücke nicht hintereinander spielen, wo ihr sentimentaler Ton bald ermüden müßte. In Erfindung und Ausführung stehen sie sich sonst ziemlich gleich, und bringen sie nichts Außergewöhnliches, so doch Wohlklingendes und Empfundenes und immer echt Klaviermäßiges. Der Satz ist bis auf zwei Stellen, die uns aufgefallen (in Nr. 3 S. 5, Syst. 4, Takt 2, und Nr. 6 S. 7, Syst. 2 zu 3) natürlich und fließend. Mit Vergnügen vermissen wir auch in diesen Elegien die vielen Vortragsbezeichnungen, die wir in früheren Kompositionen desselben Komponisten bemerkten, und die auf eine Vorliebe für outrierten Vortrag schließen ließen. Einen ebenfalls früher schon ausgesprochenen Wunsch, daß er auch für Gesang schreiben möchte, wiederholen wir auch diesmal.

Karl Evers, Scherzo.

Werk 9.

Der Verfasser hat sich als Spieler einen guten Namen gemacht, weniger als Komponist. Nach dem, was wir früher und jetzt von ihm kennen gelernt, möchten wir ihn nicht sowohl talentlos, als ungebildet nennen; offenbar hat er überhaupt nur wenig noch geschrieben und die Zeit mehr am Instrument als am Schreibtisch zugebracht. Das Scherzo fängt recht lebendig, etwas Weberisch an; aber schon im ersten Trio in F-dur wird das Interesse an der Komposition schwächer (auch hier ein Anklang an Webers »Aufforderung zum Tanz«, und wie dann nach der Wiederholung des 1ten Satzes aus C-dur urplötzlich ein 2tes Trio in B-dur kommt, scheint von einem Musiker unbegreiflich. Gewiß ist das Scherzo auch nicht in dieser Weise entstanden, sondern der B-dur-Satz zu anderer Zeit geschrieben und vom Komponisten sehr unpassend hier mit angebracht worden. Natürlich, daß auch der Rückgang von C-dur nach B-dur neue Mühe machen mußte; das Stück fängt schon an, gänzlich auseinanderzufallen, bis der Komponist glücklicherweise noch den Dominantenakkord von C-dur erwischt und brillant schließt. Vielleicht bereut er später selbst, das Scherzo dem Drucke übergeben zu haben. —

Fredr. Riest, Elegie et dolce Scherzando p. l. Pfte. Oe. 4.

Wir geben den Titel französisch, da er, an sich sprachunrichtig, auch nicht zu übersetzen. Was hinter dem dolce Scherzando steckt, wird zwar jedermann mit Richtigkeit vermuten; es ist ein Allegretto und steht in einem guten Kontrast mit dem etwas sentimentalen elegischen Satz, der ganz den Charakter eines Notturno hat. Einige kleine Inkorrektheiten abgerechnet (so im 14. und 22. Takt des Allegretto) macht indes die Komposition einen angenehmen Eindruck und zeugt, wenn auch von keinem großkünstlerischen Talent, doch von einer anmutigen Begabung, Gewohntes und Bekanntes zu verknüpfen. Wir wünschen dem Komponisten, dem wir heute zum erstenmal begegnen, Kraft und Ausdauer zu ferneren Studien. Aus dem Bayernland kommt uns überdies so wenig Musik, daß wir mit Vergnügen auf jede Regung dort achten. —

Eduard Röckel*,

Kantabile. Werk 4. — Scherzo. Werk 5.

Der Komponist scheint ein Virtuos der besseren Richtung, d. h. er hat über dem Glanz der Mechanik nicht die Seele des Instrumentes außer acht gelassen, bedenkt nicht die Finger allein, sondern auch das Herz. Tief und neu wirkt keine der beiden Kompositionen, dies ist aber auch nicht jedermanns Sache, und glatte Prosa wenigstens ebensoviel wert als holprichte Poesie. Das Kantabile finden wir besonders fließend, nur in der Empfindung etwas weichlich; zwar in der Mitte will es einen kräftigeren Aufschwung versuchen, sinkt aber bald (in den italienischen Terzengängen S. 7 zum Schluß) um so schwächlicher zusammen. Der Rückgang ins Kantabile erscheint gelungener. — Das Scherzo fängt recht humoristisch an; im Trio regt sich aber schnell wieder der Salonvirtuose, der zu beleidigen glaubt durch zu großen Humor; es ist, als wenn ein fröhliches Gesicht plötzlich umschlüge zu pathetischer Vornehmtuerei. Zum Schluß dieselbe Stelle noch einmal. So wirkt denn das Scherzo zwiefältig; man wünschte mehr Humor von der Sache gehabt zu haben. In jedem Fall aber gehört der Komponist zu den Besseren unter den Virtuosen und würde bei fleißiger Fortbildung noch Bedeutenderes zu leisten imstande sein. —

* S. 150. Nach: Friedburg.

D.

Aufsätze. Skizzen. Kunstbemerkungen.

24. Der Davidsbündler[517].

Mitgeteilt von S.

Leipziger Musikleben[518].

Erster Artikel.

Ein Fenster ward über mir hastig zugeworfen, hinter dem ich im Halbschatten einen scharfen, schiefnasigen Schwedenkopf erkannte. Als ich eben aufsah, flog und spielte mir etwas wie feinduftendes Blätterlaub um die Schläfe: heruntergeworfenes Papiergeschnitzel war's. Aber wie angewurzelt las ich zu Hause auf einem in stärkeres Papier gewickelten Blatte folgendes:

Unsere italienischen Nächte währen fort. Der Himmelsstürmer Florestan ist seit einiger Zeit stiller denn je und scheint etwas im Sinne zu haben. Eusebius ließ aber neulich ein paar Worte fallen, die den Alten wieder in ihm weckten. Jener sagte nämlich nach Lesung einer Irisnummer[519]: Er macht's aber zu arg. — Wie? Was? Eusebius, fuhr hier Florestan auf, Rellstab machte es zu arg? Soll denn diese verdammte deutsche Höflichkeit Jahrhunderte fortdauern? Während die literarischen Parteien sich offen gegenüberstehen und befehden, herrscht in der Kunstkritik ein Achselzucken, ein Zurückhalten, das weder begriffen noch genug getadelt werden kann. Warum die Talentlosen nicht geradezu zurückweisen? Warum die Flachen und Halbgesunden nicht aus den Schranken werfen samt den Anmaßenden? Warum nicht Warnungstafeln vor Werken, die da aufhören, wo die Kritik anfängt? Warum schreiben die Autoren nicht eine eigene Zeitung gegen die Kritiker und fordern sie auf, gröber zu sein gegen die Werke? Hat nur einer angefangen einzuschlagen und zu dezimieren, so seid ihr außer euch. Ist denn die Waffe, mit der jener Ehrenfeste angreift, der Spott, der nur verwundet, nicht tötet, nicht noch gut genug für eine Klasse, die mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden muß? Sind denn überhaupt edlere Tiere nicht leichter zu vertilgen als gemeine — ich bitte dich, Eusebius! Aber nun wird es einmal Zeit, aufzustehen gegen das Schutz- und Trutzbündnis, das die Gemeinheit mit dem Trotze geschlossen hat, ehe es über uns zu-

sammenwächst und dem Jammer gar kein Ende abzusehen ist. Aber was meint ihr, Meister Raro?

Du kennst Raros greisenden Sprachstil, durch den italienischen Akzent noch fremder gemacht, wie er ordentlich fugenartig Satz an Satz reiht, auseinanderlegt, wieder verschränkt, noch enger führt, am Schlusse noch einmal alles zusammenfaßt und zu sagen scheint: das wollt' ich.

Florestan, erwiderte der Meister, ihr sprecht wahr, obgleich ich eure Ausdrucksweise nicht billige. Ziehet die Maske ab, wo es auf die höchsten Güter und Fähigkeiten des Geistes ankommt! Ich nehme die einzelnen Hohen aus — sie wissen vielleicht nicht einmal, daß sie gemeint sind. Aber welche Zeit! Reizt das Natürliche noch? ist's nicht der Putz, das Verhüllte? Rührt das Große noch? muß es nicht prächtig sein? Bleibt nicht das Studium auf halbem Wege stehen, um gleich nach dem Letzten zu greifen? Gibt sich nicht eine Geheimnistuerei den Schein des —. Hier war das Blatt abgerissen; auf der Rückseite stand aber:

Finder! Zu Gutem und Großem bist du erkoren! Davidsbündler sollst du werden, die Geheimnisse des Bundes der Welt übersetzen, d. i. des Bundes, der da totschlagen soll die Philister, musikalische und sonstige! Hier weißt du alles — handle nun! Ordne jedoch keineswegs kleinstädtisch, sondern gib's recht kraus und verrückt!

Meister Raro, Florestan, Eusebius, Friedrich, Bg., St., Hf., Knif, Balkentreter an St. Georg[520].

Göttlich! war meine ganze innere Antwort, entzückt, daß ich in fremde Namen gewickelt meine eignen herrlichen Gedanken glücklich einschmuggeln konnte. Ich konnte mich kaum enthalten, weiter zu ziehen:

38ste Sitzung des Davidsbundes. — Schon die Zeitnähe beider Konzerte[521] bringt auf Vergleiche, die interessant ausfallen könnten, da beide denselben Musiksatz desselben Komponisten, der auch sein Spieler war, gewählt hatten, wäre nicht manchem Charakter jedes Suchen der Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit zuwider. Selten und glücklich das jugendliche Talent, an das schon nicht mehr der Maßstab des Alters, sondern der der Leistung gelegt zu werden braucht, wenn sich auch vielleicht über die Knospe mehr sagen läßt als über die Blüte, über das Strebende mehr als über das Vollendete (gibt es überhaupt eines in der Kunst), da jenes noch die Hoffnung der Zukunft einschließt. Lächerlich aber wäre es, an Virtuosen wie an Kalkbrenner oder Klara Wieck etwas aussetzen zu wollen, erstens weil es niemand glauben würde, zumal in Leipzig, das wohl berühmte Namen berühmter macht, unberühmte jedoch tiefer

eingräbt als Rußland seine Künstler (musikalische sowohl als demagogische), sodann weil nichts auszusetzen ist, obgleich es Unvernünftige genug gibt, die von Moscheles etwa fordern, er möge doch merken lassen, daß er auch Hummelsche, Fieldsche Spielart kenne, oder von Kalkbrenner meinen, er leiste allerdings Menschenmögliches, aber es verlange einen einmal nach alter, echter Kost, nach Händelschen, Bachischen Klavierkonzerten u. dgl. E.

Und dann (was aus dem vorigen folgt) ergreife nur der Mensch etwas recht und lange, einen einzigen Teil der Kunst oder einen der Wissenschaft selbst bei Gefahr der Einseitigkeit (diese und Flachheit findet man selten beisammen) und bilde, verarbeite, veredle, virtuosiere diesen einen, so ist er des Sieges gewisser als der Unglückliche, der bei vielleicht höherem Genius unter Kolossen ungekannt zusammenstürzt. R.

Ich mag den Menschen nicht, dessen Leben mit seinen Werken nicht im Einklang steht. Bg.

Kein Mensch kann den eignen in seinen Werken treuer kopieren als Kalkbrenner. So fein, ungezwungen, geistreich, liebenswürdig, wie er sich im Umgang gibt, zeichnet er auch seine Tonbilder; selbst die Kraftstellen in seinen Kompositionen wie in seinem Spiele sind kaum mehr als Charitinnen in Helm und Panzer. Dennoch ist im allgemeinen nicht anzunehmen, daß der Komponist, selbst als berühmter Virtuose, seine Werke auch am schönsten und interessantesten darstellen müsse, namentlich die neusten, zuletzt geschaffenen, die er noch nicht objektiv beherrscht. So trugen (nach dem Urteil der Kunstkenner) z. B. die Szymanowska das A-moll-Konzert von Hummel, die Belleville die Bravourvariationen von Herz, Klara Wieck das Konzert von Pixis bei weitem bedeutender vor, als man sie von Hummel, Herz, Pixis zu hören gewohnt war. E.

Denn der Mensch, dem die eigne physische Gestalt entgegensteht, erhält leicht im andern Herzen die idealische. Wollte ich mich daher auf Vergleiche einlassen, wie ja schon der Tageblatt-Rezensent das Kalkbrennersche Spiel ernsthaft genug mit der Julirevolution, seine Triolen aber mit leichter Kavallerie verglich, so würde mir beim Mann das Meer einfallen, das alle heitere und düstere Gestalten des Himmels treu zurückspiegelt, beim Mädchen (Klara) die Iris, die über dem ruhigen Wasserfall ausgespannt auch ruhig in Farben spielt, aber stark zittert, wenn jener bewegt wird. Fl.

Ich lobe dich, Florestan, daß du oft statt eines Urteils ein Bild gibst, durch welches das Verständnis leichter erreicht wird als durch Kunstsprachausdrücke, die dem Ungebildeteren unverständlich bleiben. Wenn du daher einmal von einem Pixisschen Klavierkonzert sagtest, es wäre zum Orangenstrauß in Klaras Hand geworden, oder von Moscheles, er teile reiche, orientalische Perlenschnüre aus, oder von Kalkbrenner, daß Papillonen von den Tasten aufflögen, hoch, hoch ins Blaue, so schätz' ich das so sehr, als wenn der andere meint: der sehr präzise Anschlag des Cajus, durch schulgerechte Unabhängigkeit der Handmuskeln von denen des Armes (es gibt nichts Gräßlicheres als steifes Armabhobeln) hervorgebracht, gibt uns den eigentlichen Zymbalton, der zu Clementis Zeiten usw. R.

Die Kalkbrennerschen Etüden von ihm selbst vorgetragen waren Meisterstücke en miniature (Mignongesichter, durchsichtig bis auf die feinste, verschlungenste Ader). Das ganze Publikum schien hier ein Schüler, der jedem Laut des Meisters aufmerksam und gespannt zuhorcht. E.

Mag das Vorspielen von kürzern, rhapsodischen Sätzen im Konzert nicht ohne Nachahmer bleiben. (Es gehört weiter nichts als ein berühmter Name dazu. Fl.) Der Virtuose kann da auf die schnellste Weise seinen Geist in allen Brechungen spielen lassen. R.

Die »Don Juan«-Variationen von Chopin können wohl kaum vollendeter gedacht werden, als sie Klara spielte, so zart, gewählt und bedeutungsvoll war da das Kolorit und so zirkelrund das Ganze. Wäre man ein Rezensent, so ließe sich mehr darüber sagen. Doch darf die lebendige Kraft, mit der sie jedes Stück vom leisen Zucken der Empfindung an bis zur ausschlagenden Leidenschaft, immer drängend und steigend, bis zum Schluß ausführt, nicht unerwähnt bleiben. Denn die Summe alles dessen, was Kalkbrenner spielte, gab kaum mehr als zwei Drittel im Verhältnis zum Fazit der von Klara gespielten Stücke, die noch bei weitem schwieriger in sich waren[522]. E.

(Ich finde, daß Eusebius sehr langweilig schreibt!) Apropos, wer ist denn das anonyme Schaf, das über die Chopinschen Variationen in einem früheren Jahrgange der »Musikalischen Zeitung« geblökt hat[523],

obgleich Sch[umann] in der voranstehenden Rezension die Davidsbündler, ohne zu fragen, mit figurieren ließ, was ihm einen Verweis vom Meister zuzog? Ist jenes über die Mazurken, die Etüden, über das Trio, über das Konzert nicht vor Schreck umgefallen?

Fl.

Ist's aber nicht geradezu gemein, aus einem Werk, das als vielversprechend (Chopin hat gehalten) von Meistern[524] anerkannt worden ist, kleine Mängel, die man höchstens am Meister rügen müßte, einzeln hervorzuheben und gleich großmaulig hinzuschreiben: Seht! das ist die neue Zeit! Geht denn so ein Kritikhandwerker jemals in das Ganze? Denkt er je daran, daß außer Korrektheit und Stil des Kunstwerks noch etwas vonnöten ist, wie etwa Lebensdrang, Notwendigkeit, dazusein? Bemüht er sich je, auf das mögliche spätere Wirken junger Künstler aufmerksam zu machen, dieses vorzubereiten und ihre Leistungen mit Wärme zu fördern? Seziert er nicht Geister wie Leichname, um Gallensteinsammlungen anzulegen, während er Geist und Phantasie, die ja der Jugend innewohnen, geflissentlich verhüllet?

Hf.

Himmlisch ist's zu lesen, mit welcher Salbung der Kopf von Rezensent schließt. Nachdem er sich vorher zwei Seiten lang unbändig gelobt, einen zu großen Griff als zu groß, ein paar Durchgangnoten (transitum irregularem) als Durchgangnoten gerügt hat, meint er: „Nach einer Einleitung, die in der Prinzipalstimme fünf Folioseiten einnimmt (Largo B-dur, späterhin ein klein wenig bewegter), folgen das Thema, diesem vier Variationen in raschem Zeitmaße, eine Variation (Adagio, B-moll) und endlich zum Schluß ein alla polacca auf acht Seiten in B-dur. In bezug (fährt er ausholend fort) auf die äußere Ausstattung dieses die 27. Lieferung des »Odeon« ausmachenden Paradewerks braucht etwas Lobendes nicht noch gesagt zu werden. Der Haslingersche Verlag zeichnet sich stets durch deutliche Schrift, guten Druck und schönes Papier aus. Auffallende Druckfehler, deren Verbesserung nicht sogleich in die Augen fallen (hier hat sich eine Sprachquinte eingeschlichen), sind dem Rezensenten nicht vorgekommen. Doch kann er nicht für die Orchesterstimmen stehen, da er das Werkchen mit dem Orchester nicht gehört hat." Lache, Rezensentenkopf, über den Schweiß und die Zeit, die mich das Abschreiben kostete. Aber du bist wahrlich derselbe, der, wenn er vergötternd hinschreibt: O du einziger Beethoven! schnell die Parenthese anhängt: (geboren zu Bonn 1770).

Fl.

Recht habt ihr, Florestan! Die Rezension ist Weibergewäsch. Aber grob hättet ihr sein sollen, nicht witzig. Erfreulich ist es, daß die verehrte Redaktion ihr Unrecht der Aufnahme jener Kritik durch eine vortreffliche Rezension des Chopinschen Trios eingestanden hat.

Raro.

»Sommernachtstraum«[525], träumerisches, sprechendes Bild, das sich über die gemeine Tonmalerei erhebt, wie etwa ein Sommernachtstraum über einen nüchternen, dumpfen Nachmittagsschlaf — spielen möchte ich mit dir und etwa deinem Dichter die Hand drücken, aber wenig sprechen als mit den Augen! Wie durften ungeweihte Hände dich beklatschen, dein Bild gleichsam begreifen und dich ungeschickt im Träumen stören, wie andre im Nachträumen? Ist denn ein höchstes Lob (wie der bitterste Tadel) etwa auszusprechen? E.

Da ärgere ich mich stets bei einer Stelle im Adagio der A-dur-Sinfonie (es gibt nur eine), wo die Melodie in weichen, fast Spohrschen Vorhalten auf- und niederschwebt, was dem Feind alles Weichlichen und Weibischen bekanntlich ganz zuwider ist. Ich wette auch, Beethoven schrieb es ironisch hin, schon der bald eintretenden scharfen Bässe wegen. Da steht nun einer neben mir und stöhnt einmal über das andere: O, du einziger Beethoven! — O, es ist schrecklich! Fl.

Verachten der materiellen Mittel entfernt vom Kunstideal. Die Aufgabe ist, den Stoff so zu vergeistigen, daß alles Materielle darüber vergessen wird[526].

Warum bewegen sich aber manche Charaktere erst selbständig, wenn sie sich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa Shakespeare selbst, der bekanntlich alle Themas zu seinen Trauerspielen aus älteren oder aus Novellen u. dgl. hernahm? E.

Eusebius spricht wahr. Manche Geister wirken erst, wenn sie sich bedingt fühlen, frei; umgekehrt würden sie im Unendlichen zerflattern und verschwimmen. R.

Würde ohne Shakespeare dieser klingende Nachttraum geboren worden sein, obgleich Beethoven manche (nur ohne Titel) geschrieben hat (F-moll-Sonate)? Der Gedanke kann mich traurig machen. Fl.

Über den Sinfoniesatz von S[chumann][527] hab' ich schwerlich ein Urteil. Ist er denn nicht mein ältester Bruder und Doppelgänger, und wuchs das Werk nicht unter meinen Augen auf? Ob die Unruhe im

Werke dem Orchester, das bei der Schwierigkeit des Satzes vielleicht nicht sicher genug spielte, auch noch nicht die rechten, zartesten Tinten fand, zuzuschreiben, ob das Werk so geboren ist (das ist meine Meinung), oder ob der Deutsche, der nicht gleich umflutet sein will vom Allegro, vielleicht eine Einleitung (die Beethoven so schön persifliert in der A-dur-, wie die Schlüsse in der F-dur-Sinfonie) vermutet hatte, entscheide ich nicht. Sehr paßte ich auf die kritisierende Nachbarschaft. Der liebenswürdige, echt musikalische Stegmayer meinte, Routine und Vielschreiben würden halt Sicherheit und Leichtigkeit in die Instrumentierung bringen, die zu koloriert sei. Fehlerhaft aber ist's gewiß überhaupt, fiel der geistreich praktische Hofmeister ein, einen ersten Satz spielen zu lassen, gleichsam den ersten Akt zu geben; da sei noch nichts in der Entwickelung, sondern erst im Moment des Werdens, der Dichter oft noch nicht aufs reine u. dgl. (Ich will nur gestehen, daß die ganze Periode gar nicht von den Davidsbündlern ist, sondern von mir selbst, darf aber eine Bemerkung Raros nicht übergehen:)

Verlangt nicht vom Manne die Schwärmerei des Jünglings, von diesem die Ruhe jenes; verwerft es sogar! Zu großer Ernst mißfällt am Jünglingswerke, wie umgekehrt ein tanzender Vierziger.

(Livia Gerhardt im Wieckschen Konzert.) Schade wär' es und unverantwortlich, wenn dieses liebliche Talent nicht ruhig genug entwickelt würde. Mit der ätherischen Stimme muß zarter verfahren werden als mit der Ausbildung der Hand, und das Zuviel ist dort ebenso schlimm als das Zuwenig hier. Vielleicht täuschte ich mich auch; aber mir schien bei sonst vorgeschrittener Bildung die Stimme etwas an Frische und Glanz verloren zu haben. E.

Kein wahrer Davidsbündler bist du, Eusebius, sondern ein rechter lederner Philister mit tauben Ohren. Es gab ein Gesetz der Griechen, schöne Statuen schweigend anzuschauen, nun vollends eine atmende und tönende. Ein rechter Philister bist du, Eusebius. Fl.

Kritiker sollten sich aber nicht verlieben, obschon es der Francilla-Kritiker, dem übrigens (wenn er auch anerkannte Autoritäten zum Schaden anreifender Talente zu oft zitiert) ein warmer, nichts scheuender Sinn fürs Echte zugesprochen werden muß, neulich selber getan, indem er von derselben (freilich entzückenden) Sängerin auf derselben Seite sagt: daß sie 1. obgleich noch Anfängerin, eine der ersten Sängerinnen unserer Zeit zu werden verspräche, daß sie 2. bald als Stern erster Größe am

musikalischen Horizont ergänzen würde, daß sie 3. in solcher Vollendung aufgetreten wäre, daß man sie mit Recht unter die ersten Sängerinnen zählen könne, daß sie 4. obgleich sechzehn Jahre alt, gewiß eine der ersten Sängerinnen würde, daß sie 5. eine der ersten Sängerinnen und außerordentliche Erscheinung sei, so daß alle hier in Leipzig lebenden Sängerinnen (dies unterstrichen) als Pygmäen daständen, daß 6. usw.

E.

Lasse dich dadurch nicht irre machen, schöner Schwan! (Sultanssprüche wirken in der Kunstkritik nichts) — und hüte dich, solche Dikta, sind sie nicht im Zusammenhang unterstützt und in Gründen entwickelt, für mehr zu nehmen als für Einfälle, nicht für Resultate tiefen Forschens! Fl.

Verheimliche der Kritik nichts! Allerdings ist alles Kunststreben approximativ, kein Kunstwerk durchaus unverbesserlich — kein Ton der Stimme, kein Laut der Sprache, keine Bewegung des Körpers, keine Linie des Malers. Wird dies zugestanden, mag aber nicht vergessen werden, daß oft Virtuosität in der einen Leistung Impotenz in der andern ersetzt, und daß ein Werk sogar klassisch genannt werden kann, ist sonst die Manier komplett und eigentümlich. Raro.

Daher tut die Kritik unrecht, das Fehlen einzelner Eigenschaften, die man vom Kunstwerk fordert, tadelnd zu bemerken; doch sei ihr das erlaubt, wenn andere Geisteskräfte sich in ihm so stark äußern, daß notwendige vermißt werden. So fehlt dem Gesang der Grabau gewiß der lyrische Aufflug des Francilla-Pixisschen; aber es sind dafür andere Seiten (Reinheit und Wahrheit in Stimme und Ausdruck) so komplett ausgebildet, daß jener gar nicht vermißt wird. R.

Je gereifter das Urteil, desto einfacher und bescheidener wird es sich aussprechen. Nur wer durch zehnfach wiederholtes Lernen, durch gewissenhaftes Vergleichen in lang fortgesetzter Selbstverleugnung den Erscheinungen nachgegangen, weiß, wie spärlich unser Wissen sich mehrt, wie langsam unser Urteil sich reinigt, und wie wie demnach vorsichtig in unsern Aussprüchen sein müssen. „Ohne die mannigfaltigsten Erfahrungen und Leitkenntnisse sind wir dem Kunstwerk gegenüber mit offenen Augen blind", las ich irgendwo. R.

* * *

So weit war ich im Kopieren, als ein schwarzgelockter, schöner Bube[528] eintrat und mir stumm einen Brief hinreichte. — Wer bist du? — Hinaus fuhr er zur Türe. Aber was stand im Brief? Ich will's dir ins Ohr sagen — — — — — — — — Hast du gehört?

Zweiter Artikel[529].

Das letzte Du war an die schöne Leserin gerichtet. Überhaupt mag sich das Publikum, dem jetzt alles so bequem und enzyklopädisch eingegeben wird, nur Glück wünschen zur Konfusion, die weniger in den Davidsbündlern als in ihrer Bundeslade (sie besteht aus dem Buche) merklich vorherrscht, wobei ich einen Florestanschen Papierschnitzel nicht übersehen darf, der meint: „Bei Gott, ist denn die Welt eine Fläche? und sind nicht Alpen darauf und Ströme und verschiedene Menschen? und ist denn das Leben ein System? — und ist es nicht aus einzelnen halbzerrissenen Blättern zusammengeheftet, voll von Kindergekritzel, Jugendköpfen, umgestürzten Grabschriften, weißen Zensurlücken des Schicksals? — Ich behaupte das letztere. Ja, es dürfte gar nicht ohne Interesse sein, das Leben einmal wirklich so abzumalen, wie es leibt und lebt, und seinen Roman in Aphorismen zu schreiben, wie schon ähnlich Platner und Jacobi ganze philosophische Systeme gaben." So unkünstlerisch der Gedanke zu nennen, so verhehle ich nicht, daß mich Raro getröstet mit zukünftiger logischer Ordnung, mit gleichschwebender Temperatur der angeschlagenen Tonart, kurz mit Aufklärung über die im einzelnen nicht zu verkennende Schreibmanier eines „unendlich geliebten" deutschen Schriftstellers[530], mit welcher der Mensch zufrieden sein würde.

Dies alles hab' ich aus dem Briefe, den mir der schöne italienische Knabe samt bedeutenden Inlagen überbrachte. Ich hatte mich gewundert, unter keinem der vorigen Papierschnitzel die Namen des Balkentreters und Friedrichs anzutreffen, finde aber ausreichenden Grund im folgenden Brief:

Euer Hochedelgeboren,

Eben hundemüde von einer Fußreise nach Venedig[531] zurückgekehrt, die ich dahin in Geschäften des Meisters mit dem tauben Maler Fritz Friedrich machte, bitte ich, die Kürze zu entschuldigen, da mir (mit Cicero zu reden) Zeit fehlte, den Brief kürzer zu machen. Im Auftrage des Davidsbundes habe zu melden, daß er nach genauer eingezogenen Nach-

richten über das kritische Talent Ew. Hochedelgeboren mit der getroffenen Wahl nur zufrieden sein kann. Anbei folgt mehr Material, woraus man ersehen möchte, wie sehr es Bestreben des Bundes ist, Licht über seine Verhältnisse Ihnen wie dem Publikum zu verschaffen.

Euer Hochedelgeboren

gehorsamer Diener

Knif, Balkentreter (richtiger Bälgetreter).

Im Brief lagen außer der Fortsetzung der kritischen von Knif protokollierten Notizen (die ich jedoch nur sehr gewählt mitteilen darf, weil Florestan oft grob ausfällt) die Porträts zweier Jungfrauenköpfe, denen ich keine Namen geben will als ihre eigenen: Zilia, Giulietta[532], eines des italienischen Knaben mit der Unterschrift: Hektor, ein Brief aus Venedig von Zilia, einer Raros an mich mit der Bitte, über alle Geheimnisse vorderhand Stillschweigen zu beobachten. Könnte ich sagen, was ich wüßte, obwohl vieles halb! Dürfte ich reden über Zilia, Florestan — wie der Bund kein unterirdisches, schleichendes Femgericht und der kritische Blumenstaub nur ein leiser Abfall von einem ganzen Künstlerwonneleben, und wer der Meister ist, den wir alle schon kennen — man würde mehr erstaunen, als wenn man bei einem geographischen Professor einschliefe und etwa unter Orangenblüten in Italien aufwachte. Einstweilen müssen aber die tausend Millionen gespannter Menschen mit dem kritischen Teil vorlieb nehmen.

Zu großer Freude entdeckte ich eben die Fortsetzung des abgerissenen Raroschen Satzes im ersten Artikel, der einem Briefe an eine ungenannte Person entlehnt zu sein scheint. Nach Raros Worten: „Gibt sich nicht eine Geheimnistuerei den Schein des" geht es fort: „Tiefen — nichts Ganzes, nur Zerrissenes — keine Würde, lauter Leichtsinn."

Sprecht ihr vom Ganzen, warf hier Florestan ein, der niemanden, wenn er seiner Meinung war, gern aussprechen ließ, so stimm' ich euch bei, Meister. Anders aber als die, die immer über Genialitätsfrechheit, Verachtung aller geachteten Formen, neuromantisches Rolandswüten schreien, finde ich in der neuen Musik eher etwas Gedrücktes, Schmerzhaftes, Halbwahres, das der alten freilich fremd war. Auch ich meine das, fuhr Raro fort, ich bin übrigens kein Anbeter des allzu Antiken; im Gegenteil laß ich diese antediluvianischen Untersuchungen wohl als historische Liebhaberei gelten, halte sie aber für wenig einflußreich auf unsere Kunstbildung. Ihr wißt aber auch, wie nachdrücklich ich euch zum Studium der Alten angehalten. Denn wie der Malermeister seinen

Schüler nach Herkulanum schickt, nicht daß er jeden einzelnen Torso zeichne, sondern daß er erstarke an der Haltung und Würde des Ganzen, es auf echtem Boden anschaue, genieße, nachbilde, so leitete auch ich euch in dem Sinne, nicht daß ihr über jedes einzelne jedes einzelnen in ein gelehrtes Staunen geraten möchtet, sondern die nun erweiterten Kunstmittel auf ihre Prinzipien zurückführen und deren besonnene Anwendung auffinden lernt.

Der Meister kam hierauf auf das zu sprechen, was die Gegenwart charakterisiere, auf die Parteien, als — Knif mit Friedrich eintrat, aus Venedig zurückkehrend. Über die allgemeine Freude sag' ich nichts[533].

Witzlinge ließen sich verlauten, daß man zur Einweihung des neuen Saales[534] lieber den Marcia funèbre aus der »Heroischen Sinfonie« als den griechisch-schwebenden Jubelchor aus den »Ruinen von Athen« hätte wählen sollen; ja, man konnte noch stärkere Sachen hören. Meiner Meinung nach sollte man das Versehen nicht der Direktion zur Last legen, die gewiß das Beste gewünscht und gewollt hat. Endlich sollten nicht sechshundert Menschen denselben Küchenwitz wiederholen, sondern einen neuen machen. Freilich hat Novalis recht (wollte man nicht das Raffinierte im Gedanken rügen, da man am Ende gar noch alle Künste auf einmal zu genießen verlangte), wenn er sagt, man sollte Musik nur in schön dekorierten Sälen hören, plastische Werke nur unter Begleitung von Musik anschauen. E.

An und für sich wäre deine Verteidigung recht gut, liebenswürdiger Eusebius! Aber dem Philister die Unbehaglichkeit im ungewohnten Lokal zu vertreiben hätte man sich nicht so gar anspannender Mittel bedienen, nicht nach dem Jubelchor eine »Jubelouvertüre«, nach dieser wieder eine »Triumphphantasie« von Pixis (wenigstens war sie es für Klara Wieck) setzen, den Jubel einem hochlöblichen Publikum ordentlich einbleuen sollen. Fl.

Im Jubelchor seid ja auf die psychologische Wahrheit drinnen recht aufmerksam! Denn wie namentlich bei öffentlichen Festen eine durchwehende Empfänglichkeit, ein helles Abspiegeln der Lust im Auge des andern vorher sichtbar sein muß, und wie den Sturmeskreisen des Jubels erst die Wellenlinien der Freude voranziehen, so beginnt Beethoven erst mit unschuldigen Flöten und Hoboen. Nun paßt auf, wie er bei aller Natürlichkeit der Empfindung immer höher geht, wie er von Takt zu Takt die Massen wachsen läßt, und wie sie sich verschmelzen bis zum

letzten, stärksten Dreiklang. Während in der »Jubelouvertüre« ein einziger mehrere Wünsche ausspricht (den der Preßfreiheit glaube ich in den hohen Violoncells stark zu sehen, schaltete Florestan ein), vereinigen sich bei Beethoven alle zu einem und demselben. Ich halte aber den Unterschied für bedeutend[535]. E.

Man mußte es ein offenbares Geheimnis nennen, daß der bildsame, tiefsinnige Deutsche, der, zum Teil in klassischer Zeit erwachsen und erzogen, so leicht und gern das Echte vom Schein unterscheidet, seine vaterländischen Talente erst aus dem Auslande kommentiert und besternt herholt, nimmt man nicht an, daß es auch hier das Theater der physischen Entfernung ist, welches blendend idealisiert und ihn verleitet, ausländische Glasperlen für Diamanten zu halten. Freilich trägt am Elende niemand schuld als alle, Komponisten wie Virtuosen, Verleger wie Käufer, am meisten aber die, welche den direktesten Einfluß auf die Geschmacksbildung des Volkes äußern können — Theater und Lehrer. Und hier drängen sich so viele trübe Gedanken auf, wie auf der einen Seite der Staat eine Kunst, den höchsten ebenbürtig, so wenig fördert, auf der andern, wie für die glücklichste Idee oft erst die Feder gesucht werden muß, die sie aufschreibt, daß man recht gemahnt wird, der in die Menge einreißenden Flachheit in möglichst vereinter Kraft entgegenzuwirken[536].
E.

Florestan treibt sich seit einiger Zeit in den elendesten Bier- und Weinkellern herum, einen Meßviolinspieler zu hören, der ihn, wie er meint, ordentlich aufgerüttelt und aufgewärmt; denn (fuhr er fort) Violinspieler höre man wohl, aber Violine wenig. Was seine Keckheit der Bogenführung und gesund genialische Auffassung bis in die kleinsten französischen Airs herab anlangte, so suche der Mann seinesgleichen, der sich beiläufig Großmann nenne und vielmal besser spiele, als er sich einbilde. Da ihm bei seinen Talenten Anerkennung höchster Kritik nicht fehlen könne, so ließe schon der Umstand, daß er das herumziehende, poetische Troubadourleben dem vornehmen Kapellensiechtum vorziehe, das Beste hoffen. Ja (schloß Florestan), göttlich denk' ich es mir, Davidsbündler, wenn ich so in Wolffs Keller spielte und etwa Paganini hereinträte; die miserabelsten Rutscher würde ich im Anfang auftischen — Paganini horche kaum hin; das ärgere mich, und ich brächte Sachen aus »Don Juan« und langen, schweren Gesang — da finge er an zu stutzen; aber mit dem unschuldigsten Gesicht von der Welt, als ob ich den Mann kaum kenne,

würde ich weiterspielen und etwa in eine von ihm gesetzte Kaprice fallen — und da erfaßte mich der Gedanke der Nähe des Großen, und ich würde anfangen zu weinen, zu lachen, zu brausen, zu beten, alles vergessend und fortgerissen vom Entzücken! Und wenn er dann zu mir träte — und mir die Hand gäbe! — (Fortsetzung folgt)[537].

---

25. Prospektus.

Neue Leipziger Zeitschrift für Musik.

Herausgegeben durch einen Verein von Künstlern und Kunstfreunden[538].

Sie wird enthalten:

Theoretische und praktische Aufsätze (kunstästhetische, grammatische, pädagogische, biographische, akustische), Nekrologe, Beiträge zur Bildungsgeschichte berühmter Künstler, Beurteilungen ausgezeichneter Virtuosenleistungen, Operndarstellungen; unter der Aufschrift: Zeitgenossen Skizzen mehr oder weniger berühmter Künstler; unter der Rubrik: Journalschau Nachrichten über das Wirken anderer kritischer Blätter, Bemerkungen über Rezensionen in ihnen, Zusammenstellung verschiedener Beurteilungen über dieselbe Sache, eigne Resultate darüber, auch Antikritiken der Künstler selbst, sodann Auszüge aus ausländischen, Interessantes aus älteren musikalischen Zeitungen.

Belletristisches, kürzere musikalische Erzählungen, Phantasiestücke, Szenen aus dem Leben, Humoristisches, Gedichte, die sich vorzugsweise zur Komposition eignen.

Kritiken über Geisteserzeugnisse der Gegenwart mit vorzüglicher Berücksichtigung der Kompositionen für das Pianoforte. Auf frühere schätzbare, übergangene oder vergessene Werke wird aufmerksam gemacht, wie auch auf eingesandte Manuskripte talentvoller unbekannter Komponisten, die Aufmunterung verdienen[539]. Zu derselben Gattung gehörige Kompositionen werden öfter zusammengestellt, gegeneinander verglichen, besonders interessante doppelt beurteilt. Zur Beurteilung eingesandte Werke werden durch eine vorläufige Anzeige bekanntgemacht; doch bestimmt nicht das Alter der Einsendung die frühere Besprechung, sondern die Vorzüglichkeit der Leistung.

Miszellen, kurzes Musikbezügliches, Anekdotisches, Kunstbemerkungen, Musikalisches aus Goethe, Jean Paul, Heinse, Hoffmann, Novalis, Rochlitz u. a. m.

Korrespondenzartikel nur dann, wenn sie eigentlichstes Musikleben abschildern. Wir stehen in Verbindung mit Paris, London, Wien, Berlin, Petersburg, Neapel, Frankfurt, Hamburg, Riga, München, Dresden, Stuttgart u. a. — Referierende Artikel fallen in die folgende Abteilung.

Chronik, Musikaufführungen, Konzertanzeigen, Reisen, Aufenthalt der Künstler, Beförderungen, Vorfälle im Leben. Es wird keine Mühe gescheut, diese Chronik vollständig zu machen, um die Namen der Künstler so oft wie möglich in Erinnerung zu bringen.

Noch machen wir vorläufig bekannt, daß, wenn sich die Zeitschrift bald einer allgemeinen Teilnahme erfreuen sollte, der Verleger sich erboten hat, einen Preis auf die beste eingesandte Komposition, fürs erste auf die vorzüglichste Pianofortesonate, zu setzen, worüber das Nähere seinerzeit berichtet wird.

* * *

Über die Stellung, die diese neue Zeitschrift unter den schon erscheinenden einzunehmen gedenkt, werden sich die ersten Blätter tatsächlich am deutlichsten aussprechen.

Wer den Künstler erforschen will, besuche ihn in seiner Werkstatt. Es schien notwendig, auch ihm ein Organ zu verschaffen, das ihn anregte, außer durch seinen direkten Einfluß noch durch Wort und Schrift zu wirken[540], einen öffentlichen Ort, in dem er das Beste von dem, was er selbst gesehen im eignen Auge, selbst erfahren im eignen Geist, niederlegen, eben eine Zeitschrift, in der er sich gegen einseitige oder unwahre Kritik verteidigen könne, soweit sich das mit Gerechtigkeit und Unparteilichkeit überhaupt verträgt.

Wie sollten die Herausgeber die Vorzüge der bestehenden, höchst achtbaren Organe, die sich ausschließlich mit musikalischer Literatur beschäftigen, nicht anerkennen wollen! Weit entfernt, die etwaigen Mängel der Unbekanntschaft mit den Forderungen, die jetzt der Künstler an den Kritiker machen darf, oder einem abnehmenden Kunstenthusiasmus zuzuschreiben, finden sie es auf der einen Seite unmöglich, daß das Gebiet der Musik, welches quantitativ sich so ausgedehnt, von einem einzelnen bis ins einzelne durchdrungen werden könne, auf der andern natürlich, daß beim Zusammenwirken mehrerer, von welchen sich im Verlauf der Zeit viele ausscheiden, an deren Stelle Andersgesinnte eintreten, der erste Plan vergessen wird, bis er endlich im Lockern und Allgemeinen vergeht.

Künstler sind wir denn und Kunstfreunde, jüngere wie ältere, die wir, durch jahrelanges Beisammenleben miteinander vertraut und im wesentlichen derselben Ansicht zugetan, uns zur Herausgabe dieser Blätter verbunden. Ganz durchdrungen von der Bedeutung unsers Vorhabens, legen wir mit Freude und Eifer Hand an das neue Werk, ja, mit dem Stolz der Hoffnung, daß es als im reinen Sinn und im Interesse der Kunst von Männern begonnen, deren Lebensberuf sie ist, günstig aufgenommen werde. Alle aber, die es wohlmeinen mit der schönen Kunst der Phantasie, bitten wir, das junge Unternehmen mit Rat und Tat wohlwollend zu fördern und zu schützen!

Leipzig, am 16. März 1834.

Die Herausgeber[541].

---

26. Zeitgenossen.

(Von einem alten Musiker.)

Anna Karoline von Belleville[542].

Eröffne du die Bilderreihe, jugendliche Meisterin, die meinen alten Tagen noch drei schöne gab! Könntest du nur halb so viel, so würde dich der Deutsche, der am Virtuosen durchaus Gefechte, Attacken, kurz Kampf mit seinem Instrument sehen will, leichter verstanden und schwerer nach England ziehen gelassen haben, England, das wie immer die Künstler vergräbt und zugrunde richtet.

Verstand ich sie anders recht, so ist sie (vor etlichen zwanzig Jahren) zu Augsburg geboren, von französischem Stamm. Früh ans Reisen gewöhnt, spricht sie nach längerm Aufenthalt in England, Frankreich, irre ich nicht, auch in Italien, diese Sprachen, die ihren deutschen Akzent geläutert und weicher gemacht haben. Im Gespräch mit einzelnen gibt sie sich offen und zutraulich, obwohl ihre Überzeugung in Kunstansichten verteidigend; in größeren Zirkeln soll sie etwas vom einsilbigen Künstlerstolz annehmen, der am rechten Ort gar nicht zu tadeln ist. — In Wien ward sie namentlich durch Czerny fortgebildet; der alte Andreas Streicher half nach. So trat sie in voller Kunstblüte in Leipzig auf. — Ob französisch und englisch Blut zusammenpassen, weiß ich nicht. Sie verehelichte sich später mit einem englischen Violinspieler Oury, mit dem sie eben auf einer Kunstreise durch Rußland begriffen war.

Den Kopf ein wenig senkend, woran Kurzsichtigkeit schuld ist, und die fein gebauten Hände, weiß wie das Elfenbein der Tasten, etwas hoch über die Klaviatur haltend, herrscht sie mit Leichtigkeit und Grazie über die spielenden Töne. Ihr Klavierspiel ist, was es sein soll, ein Spielen mit dem Instrument. Die Masse versteht dies Geheimnis nicht. Je krasser die Noten, je heiterer das Gesicht; je toller die Sprünge, je sicherer der Anschlag. Im Ausgearbeiteten, Abgerundeten, vom einfachen Ton an bis zu gegeneinander rollenden, blitzesschnellen Doppelgriffen, steht sie andern Meistern gleich. An Sicherheit der Volubilität übertrifft sie vielleicht alle. Kunstkenner erklären den Vortrag des C-dur-Konzerts von Pixis für ihre Meisterleistung, den des Hummelschen in A-moll für die schwächste. Nur das erste weiß ich. Ihr Eigentümlich-Vollendetes ist der abnehmende Triller, der zuletzt wie mit dem Äther zusammenfließt. Den Fehler, daß die linke Hand der rechten an Fertigkeit und Gesang im Anschlag bei weitem nicht gleichkommt, wird sie vielleicht durch rechtes Studium und durch den Fleiß, der ihr vor allen Virtuosinnen eigen ist, beseitigt haben. Wie konnte aber Einseitigkeit und Vorliebe für eigne Methode einen sonst ausgezeichneten Künstler so verblenden, daß er ihr Schule und Anschlag absprach? — In der Komposition guckt überall das Weibliche heraus — pathetische Anfänge, Unsicherheit in der Form und im Harmonischen, sentimentale Episoden in der Mitte, schnelles Abbrechen der Gedanken. — Nun, wir kennen euch, liebenswürdige, träumerische Wesen!

---

27. An die Leser der neuen Zeitschrift.

In kurzer Zeit ist uns von allen Seiten solche Teilnahme geworden, freiwillige wie nachgesuchte, daß wir erkennen, es hat nicht an Männern, die mit ganzem Geist für das Echte wirken wollen, wohl aber an Gelegenheit gefehlt, diesen Willen oft zu betätigen[543]. Der Anfang ist gemacht. Von der Ausdauer wird das Vollbringen abhängen.

Bei Gelegenheit des Schlusses vom Goethe-Zelterschen Briefwechsel[544] in diesem Blatt bemerken wir, daß es nicht Absicht ist, unsere Kunstgenossen nur durch das, was sie unmittelbar durch Musik berühre, anzuregen, sondern daß wir sie auch mit anderm, was sie als Kunstmenschen überhaupt interessieren könnte, erfreuen, geistig nähren möchten.

Wir meinen, daß der Maler aus der Beethovenschen Sinfonie ebensogut lernen könne wie der Musiker anderes von einem Goetheschen Kunstwerk.

Schwer erscheint es allerdings, die vielen Materialien in [richtigen] Verhältnissen vorzuführen, das Wesentliche auszuscheiden, jedem wie im Staat seine kleinere oder größere Stelle anzuweisen. Daß aber beim Beginnen eines Instituts nicht allen Wünschen der Art nachgekommen werden kann, wird uns wohl jeder Billigfordernde zugestehen.

Es darf uns nicht kümmern, ob unsere Ansichten, wie sie sich in den erschienenen Blättern, wenn auch nicht vollständig, kundgeben, von allen gebilligt werden möchten. Wir wünschen kaum von jedem ein Gutheißen[545]. Gilt es sicher auch Unerfreulichem, Hartnäckigem zu begegnen, so entschädigt andrerseits die Tätigkeit der neuen Geister, die nur von weitem geleitet zu werden braucht, um der Kunst neue Freude, neue Würde zu verschaffen.

Möchten diese Blätter wie erste Tautropfen eines Morgens gelten, dessen Anfangsstunde wir, wenn auch nicht feststellen, doch vorläufig als eine heitere Zukunft beglückwünschen wollen. Allen, welche diese Zeit beschleunigend uns so freudig zum Verein entgegengekommen sind, unsern Dank und Gruß[546].

L[eipzig], am 1. Mai. Die Herausgeber.

---

28. Weitere Kunstbemerkungen[547]. Regeln.

Der gemeine Gedanke, wird er wahr und einfach ausgesprochen, beleidigt an sich nicht — aber der verblümte, zugestutzte, der mehr und heiliger sein will. Wo man nichts zu sagen weiß, sagt Jean Paul, ist der Reichstag- und Reichsanzeiger-Stil viel besser, weil er wenigstens in seinen Selbstharlekin umzudenken ist, als der prunkende, geldauswerfende, der vor sich her ausrufen läßt: er kommt.

* * *

Die größte Kunst in der Kunst ist, den Stoff zu vergeistigen, daß alles Materielle desselben vergessen wird. — Nicht aber ein Vernachlässigen, Verachten desselben führt zum Idealen, denn bei einem solchen Verfahren bricht das Materielle doch auf einer Seite durch, sondern ihr Brechen und Verschmelzen.

* * *

Wer einem großen Meister mit Ernst und Studium nachstrebt, wird kein Kopist, und seine Eigentümlichkeit wird stets durchbrechen; denn kein Geist gleicht dem andern, und jeder nährt sich aus einem andern Naturleben und Kunstelement. Ja, kein recht Tüchtiger vermag auf einen einzigen Meister zu schwören.

* * *

Die ihr euch so gern in das Andenken der alten guten Zeit versenkt, denkt ihr gar nicht daran, daß diese Zeit notwendig immer weiter zurückschreiten wird, daß vollends alle alten Herren bald den schon Vorangegangenen folgen, und daß dann notwendig die Jüngeren allein das Wort führen werden, weil sie allein noch übrig sind? Diese Betrachtung muß aber dahin führen, zu überlegen, welche Richtung die neue Generation nehmen kann und nehmen wird. Dann aber dünkt es mich ungleich wichtiger, daß der Kritiker mit Kraft und Umsicht in die neue Tätigkeit der neuen Geister eingreift, als daß er sich tändelnd mit den Reliquien alter Liebschaften beschäftige. Das vornehme Zurückziehen oder das pedantische Festhalten am alten Zopf oder das Zurückträumen in die Jugendliebe taugt und nützt da nichts. Die Zeit geht fort, und man muß mit ihr fortgehen.

* * *

Wofür jemand keinen rechten Sinn hat, das wird er falsch beurteilen, und je geistreicher er sonst ist, desto gefährlicher und verführerischer wird sein Irrtum sein, und habe er das Wesen vom Orient, von Griechenland und Rom in sich aufgenommen, so wird seine Ungerechtigkeit gegen die von ihm verkannte Kunstseite nur um so qualifizierter sein; denn er wird all sein Denken als Waffe gegen sie brauchen, um ihr den Raum und die Wirksamkeit streitig zu machen, die sie im Kreise der übrigen Künste einnehmen soll.

* * *

Das gewöhnliche Publikum hat kein kritisches Urteil; doch will der Künstler den Eindruck wahrnehmen und merken, ob er volkstümlich ist. Gefallen ist süß; mißfallen macht die Kunstleistung verdächtig. Einen Hauptanstoß geben ist ein halber Beweis gegen den Künstler, Beifall des großen Publikums ein halber für ihn — mehr nicht; aber während der Markt- und Meßwarenhändler sich mit letzterem begnügt, traut sich der wahre zu, den andern halben in seinem Selbstbewußtsein als gestellt vorausnehmen zu dürfen.

* * *

Mißlang ein Werk in deinen Händen,
Mußt du dich stark zu Neuem wenden:
Die Tat nur kritisiert die Tat,
Das Urteil ist ein fünftes Rad.

* * *

Der Frühling rezensiert den Winter,
Ihm folgt der Sommer auf der Spur,
Wo jener endet, da beginnt er:
Das heißt Kritik in der Natur.

* * *

„Scherzend bieten wir euch die nackend verletzende Wahrheit.
Wenn euch verletzet der Ernst, heil' euch ergötzend der Scherz."

* * *

Epigramm auf Mozart.

„Solch' ein Genius, solch ein Kind?" — O wahrlich, ich sag' euch,
Werdet ihr so nicht, ihr kommt nie in den Himmel der Kunst.

Haus- und Lebensregeln[548].

Jeder Zeit gerechte Würdigung! Auch die neuere hat Glänzendes errungen.

Schärfe deine Einbildungskraft so, daß du nicht allein die Melodie und Komposition, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtnis festzuhalten vermagst.

Es hat zu allen Zeiten schlechte Komponisten gegeben und Narren, die sie gepriesen haben.

Sollst du jemandem vorspielen, so ziere dich nicht; sondern tu's gleich oder gar nicht.

Du mußt aber nicht nur einen Meister liebhaben. Es hat deren viel gegeben.

Glaube nicht, daß die alte Musik veraltet sei. Wie ein schönes wahres Wort nie veralten kann, ebensowenig eine schöne wahre Musik.

---

29. Weitere Schwärmbriefe[549].

(2.)

An Eusebius[550].

— — Meine Pulse pochen in fieberhafter Erregung, und Felicitas schwermütige Töne rauschen noch in meinem Innern. Das war nicht Beifall eines entzückten Publikums, sondern Jauchzen und Toben einer entfesselten Menge; der Lärm eines Eurer nordischen Musikfeste klingt wie das fromme Lallen eines „Dona nobis pacem“ gegen diesen Tuttichor der begeisterten Mailänder. Die Männer gebärdeten sich wie gelenke Gliederpuppen und schlugen ihr Außer-sich-sein recht aus mit Händen und Füßen, die Damen nahmen die duftenden Blumensträuße und warfen sie zu Hunderten zu Desdemonas Füßen, der Kontrabaß legte den Bogen beiseit und klatschte den Baß zum Nachtutti, und der Pauker improvisierte, wo er eigentlich gar nichts zu tun, einen wütenden Wirbel. Wir waren nicht müßig; selbst Livia schien sich auf einige Augenblicke [zu] vergessen. — Der Marchese bot seiner süßen Dulderin den Arm, und ich mußte folgen.

Eben las und hörte ich Deinen Brief zu Ende. Deine Ideen von der Orchesterrepublik verstehe ich recht wohl; jenes Meisteradagio in der »Meeresstille« kann ich mir nicht anders denken, als daß jedes Instrument, vor allem der Baß, immer wie von ungefähr hineinkommt, wie aus dem Ozean immer eine weite Unendlichkeit nach der andern auftaucht. Auch Fritz Friedrich teilte ich Deine Ansicht mit, — das sei wohl sehr schön, meinte er, aber um in der Art z. B. diese Ouvertüre recht mit geistiger Wahrheit zu spielen, müßtest Du erst das Firlenzer Orchester zur See schicken. — »Ali Baba« verstehe ich nicht, habe Dir aber schon früher bekannt, welchen Überdruß ich gehabt, als ich ihn in Paris gehört; und dabei fällt mir Florestans lakonisches Wort ein. „Erzählt ein großer Dichter im schwachen Alter lange Ammenmärchen, so ist das natürlich — sieht man aber blauen Himmel, wo's regnet, so ist das unnatürlich.“ — Nun aber noch von Felizitas; dies Weib ist wahrhaft unbegreiflich, so liebenswürdig wie außerordentlich; sie lud uns zu einer Probe, und wir stahlen uns weg vom Marchese. Du hättest sehen sollen, wie dies Wesen nicht nur ein ausgezeichnetes Glied, sondern recht die belebende Seele der ganzen Bühne ist und hierin ganz der Schröder gleicht. So ordnet

sie das Kostüm, die Stellung des Chors, verbessert die Aktion der Mitspielenden, gibt dem Orchester seine Tempos und improvisiert fast im gleichen Augenblick die graziösesten Verzierungen ihrer Arie. Ohne Gesang wäre sie die erste Schauspielerin und ohne Sprache die erste Mime des Jahrhunderts. Und bei diesem fessellosen Genie bestätigt sich wieder recht Meister Raros Ausspruch, „jenes müsse oft mit Gewalt geweckt und mit pedantischer Strenge bis zu einem gewissen Grad emporgebildet werden", denn Felicita hatte an ihrem Vater einen sehr strengen Lehrer, der ihren schon vortrefflichen Jugendleistungen fast immer unzufriedenen Tadel und höhere Anforderungen entgegensetzte. Ja, in Newyork, wo sie als Desdemona, er als Othello auftrat, drohte er, sie in Wirklichkeit zu erdolchen, wenn sie nicht mehr Ausdruck in Spiel und Gesang entwickle; und diese Drohung eines so harten Lehrers wirkte mit solcher Wahrheit auf das sechzehnjährige Mädchen, daß der Vater ihr nach der Vorstellung freudetrunken ihre künftige Größe prophezeite. So hörte ich sie selbst mit Dank gegen die bessere väterliche Einsicht erzählen, und wenn Du dies Meister Raro mitteilst, so sehe ich, wie er dies Blatt mit triumphierendem Lächeln einer Gewissen zum Lesen reicht ....

Livia lehnt sich über meine Schulter und möchte Mailand vom Dom aus in der Mondbeleuchtung sehen. Mit Freuden willfahre ich ihr. Du aber lebe wohl!

Oft klingen, wie von Geisterhand berührt, des Nachts Saiten an, dann denke, daß ich an Dich denke.

Unsere nächsten Briefe von Venedig.

Chiara.

(4.)

An Chiara.

— — — Das erste, was wir hörten, flog wie ein junger Phönix vor uns auf, der nach oben flatterte. Weiße sehnende Rosen und perlende Lilienkelche neigten hinüber, und drüben nickten Orangeblüten und Myrten, und dazwischen streckten Erlen und Trauerweiden ihre melancholischen Schatten aus: mitten drin aber wogte ein strahlendes Mädchenantlitz und suchte sich Blumen zum Kranz. Ich sah oft Kähne kühn über den Wellen schweben, und nur ein Meistergriff am Steuer, ein straffgezogenes Segel fehlte, daß sie so siegend und schnell als sicher die Wogen durchschnitten: so hört' ich hier Gedanken, die oft nicht die rechten Dolmetscher gewählt hatten, um in ihrer ganzen Schöne zu glänzen, aber der feurige Geist,

der sie trieb, und die Sehnsucht, die sie steuerte, strömte sie endlich sicher zum Ziel. Nun zog ein junger Sarazenenheld heran wie eine Oriflamme, mit Lanze und Schwert, und turnierte, daß es eine Lust war, und zuletzt hüpfte ein französischer Elegant herbei, und die Herzen hingen an .....

So weit Euseb. Ich fand ihn gestern abend mit dem Kopfe auf diesem Blatte liegen und fest schlafen; zum Malen und Küssen sah er, als träumte er Zilias Konzert, von dem er Euch schreiben gewollt, noch einmal nach. Wir schicken Euch den ganzen Zettel mit. Lacht nur nicht beim Konzert für drei Klaviere vom alten Sebastian, das Zilia mit dem Meritis und dem sanften Davidsbündler Walt gespielt, sondern seid wie Florestan, der dazu meinte: da wird es einem recht klar, welcher Lump man ist[551].

Wie unser gewöhnliches Firlenzer Konzert, das mit wohltuender Sicherheit wöchentlich wiederkehrt, einmal ganz gefährlich gestört wurde, verdient allerdings berichtet zu werden. Gleich nach der Sinfonie entstand nämlich Feuerlärm, Spritzen rasselten, Glocken hallten, ein Orkan von Unruhe wehte durch den Saal; viele hatten ihre Köpfe unterm Arm; ein kleiner Sänger, der nur mit einem Frackflügel (der andere war im Tumult abgerissen) über die Bänke wollte, um das Weite zu gewinnen, sah erbärmlich genug [aus], ebenso die Sängerin, die vor dem dicken Pauker auf den Knien lag, um Rettung ihn ansingend in wenig italienischer Methode ... Da hättest Du Deine Davidsbündler sehen sollen! Wie Felsen standen sie und verlangten, auf ihre Entreekarte pochend, ruhig nach Musik; auch Meritis schoß Blitze und schwang den Taktszepter hoch über aller Köpfe; ja, ein Trompeter, der Courage hatte, blies sogar seine Stimme Solo ab ... aber da half nichts. Endlich lief alles auseinander. Ein Lachfest war's, als man am andern Morgen hörte, daß man einem eingeschlafenen Stadtsoldaten das Schilderhaus über dem Kopfe angesteckt habe.

Beim nächsten forschte Forestan genau, ob Gefahr vorhanden, denn auf dem Zettel stand eine Welt von Musik, und er wollte sich keinen Ton nehmen lassen; aber Augen zünden noch schneller als Flammen: er kam im Saal neben zwei schwarze, und sein Herz, von ihnen getroffen, pochte feuriger als F. Meritis Taktierstab — woher es denn auch kommen mochte, daß er fast alle Tempi der »Heroischen Sinfonie« (Florestan nennt sie die »römische«, wie die vierte in B die »griechische«) zu langsam und steif fand, „und ich schwör's dem Meritis" (sagte er auf der Straße), „geht

das so fort, so nehme ich, werde ich einmal Musikdirektor, seine Lieblingsouvertüre nie anders als so:



Eine Bravourarie mit obligater Violine von Paër trug mehr Reifrock und Schleppe als jugendliche Wangen. „Wie gefällt Ihnen unsere neue Sängerin?" fragte mein Nachbar, — „Eleganz in der Methode, reine Intonation und ein gehorsames mezza voce sind viel in unserer armen Zeit, und ich glaube" —

„Apropos, haben Sie schon gehört", fiel der zur Linken ein, „daß ein Verein deutscher Sängerinnen zusammengetreten, um die Preisfrage auszusetzen, wie man mit geschlossenem Mund und ohne Worte auszusprechen doch ganz vollkommen singen könne?" —

Eben war ein Flötenkonzert beendet. „Ich wünschte sehr", meinte der zur Rechten, „die Flöte hätte vorhin Violine gespielt." — „Sie haben recht" (der Linke), „ich höre gern Flöte, aber besonders Pikkolo, die schneidet einem so recht wohltuend ins" — Dabei schnitt der »Titus«chor so in mein Ohr — wir saßen ganz dicht bei den jungen Römern — daß ich die Worte des Empfindsamen verlor. Ich fand wieder, wie schwer die gute Herstellung eines Opernensembles im Konzertsaal ist, sosehr ich mit der Wahl des heutigen einverstanden war, das vom Repertoire der Bühne fast verschwunden. Der Mangel der Szenerie, der eignen Bewegung in der Handlung, hat einen kaum zu entäußernden Einfluß auf die geistige Wärme und Harmonie im Vortrage, und dadurch erhält auch leicht der technische etwas Erlahmendes, Wankendes.

Endlich ist Francilla angekommen, welche durch die Kunst mit Dir und Livia so eng vereinigt ist. Deine Worte von München aus lebten in unserm Gedächtnis. Du hast recht, das ist ein Demant vom reinsten Feuer, der zündet, wie er leuchtet, übergefährlich; eine Himmelsstürmerin, die mit keckem Schritte grade aufs Höchste losgeht. In ihrem Konzert hatte das ganze Publikum nur ein Gesicht, ein im echten Vollgenuß strahlendes — und wie sie alle mit zurückgepreßtem Atem lautlos horchten, als wollten sie die Sirenentöne von ihren Lippen schlürfen, schien mir's, als hörte ich den Tick-Tack der Herzen und sah heimliche Seufzer und seliges Lächeln über die Seelen schweben, — und ein alter Konto-

mann, der wie ein junger Raufbold hinter mir im Beifallssturme losbrach, hatte wohl Grund dazu, denn er fühlte sich seit zwanzig Jahren heute zum erstenmal wieder an jene warme Jugendzeit voll glücklicher Liebesschmerzen erinnert, und es war vielleicht die letzte poetische Strophe in seinem engen Leben. Als wir heimgingen, sagte Raro, er möchte heut' um keinen Preis eine Sängerin sein, die zugehört; Jonathan findet an ihr viel Ähnliches mit der Malibran; Florestan schimpfte wieder einmal auf das Zermoniell, „daß man nicht gleich mir nichts dir nichts um den Hals fallen dürfe" usw.; Eusebius meinte sehr einfältig, daß es doch Schuldigkeit wäre, ihr ohne weiteres das Davidsbündlerdiplom zuzuschicken; — von mir kann ich Dir nur melden, daß ich am andern Morgen, als ich zu ihr ging, noch nicht wußte, was ich sagen sollte, und auch nicht weiß, was ich gesagt, es müßte denn in meinen Augen zu lesen gewesen, daß Schweigen auch eine Sprache. Kurz, im Augenblicke beneide ich Dich kaum um Dein Venedig mit seinen leuchtenden Fluten, mit seinen Frauen und Marmorpalästen, — (obwohl Venedig um Dich).

Serpentin[552].

Dir noch etwas ins Ohr, eh' Florestan kömmt. Nach dem Konzerte der Francilla hörte ich, wie Jonathan zu jenem sagte: „Irr' ich nicht, Herr Florestan, so sah ich nach der Arie von Donizetti auf euern Backen etwas sehr Nasses." „Wohl möglich", erwiderte der, „aber Schweißtropfen waren's." Als wir aber zu Hause, hörte ich Florestan wütend auf seiner Stube auf und ab gehen, „o ewige Schande" (dies sprach er in abgerissenen Perioden), „o Florestan, bist du bei Sinnen, hast du deshalb den Marpurg studiert, deshalb das temperierte Klavier seziert, kannst du deshalb den Bach und Beethoven auswendig, um bei einer miserablen Arie von Donizetti nach vielen Jahren so etwas wie zu weinen? Und dieser Jonathan sieht's obenein! Hätt' ich diese Tränen, zu nichts wollt' ich sie zerkratzen mit der Faust." Und hier setzte er sich unter schrecklichem Lamentieren ans Klavier und spielte jene Arie so wirtshausmäßig, so lächerlich und fratzenhaft, daß er endlich ganz beruhigt zu sich sagte: „Wahrhaftig, nur der Ton ihrer Stimme war's, der mir so ins Herz ging!" — Ermiß aber daraus die göttliche Kunst der Francilla!

30. Noten.

„Sage mir, wo du wohnst, so will ich dir sagen, wie du komponierst."
Florestanisch.

Unter dieser Aufschrift beabsichtigen wir von jetzt an Notizen über Leben und Streben Lebender wie Verstorbener einzustreuen, und zwar immer, nachdem kurz vorher eines ihrer Erzeugnisse durch diese Blätter dem Leser vorgestellt wurde. Mehr als sonst müssen wir aber für diese Rubrik Gestattung leichtester rhapsodischer Abfassung vorausnehmen. Kann man doch kaum mit all dem geistigen Menschen Schritt halten, geschweige wenn man sich auch noch den leiblichen aufbürdet. Wir tun es aber gern, und den Leser soll es unterhalten. Erwarte man aber, wir bitten nochmals, keine gelehrten Durchführungen und Fugen, sondern eben nur Anmerkungen, Noten; vielleicht werden sie hier und da zu Klängen.

1.

J. B. Cramer mag ein Sechziger und kann kaum jemand berühmter sein als er; denn wer hätte nicht die welthistorische Etüde in C gespielt, und wir dünkten uns alle viel, als wir sie konnten. — Sein Leben zeichnet nichts Besonderes aus und ist hoffentlich eine so treffliche Studie für das zukünftige, als er uns so viele in der Kunst geschenkt. Doch darf ich eine Erfahrung nicht verheimlichen, die ich sogar an guten Köpfen gemacht, daß zu vieles Studieren seiner Etüden ängstlich und befangen macht. Seinen andren Kompositionen geht das ab, was zur Vorzüglichkeit einer Etüde nicht wesentlich erfordert wird, Melodie und Schwung der Phantasie. — Daß Clementi sein Lehrer und Freund, ist bekannt. In frühesten Jahren wählte er sich London zum Wohnort und soll, wie ich höre, seine Muttersprache, nur nicht in der Musik, gänzlich vergessen haben. Seit einem Jahre lebt er als Rentier in München; er könnte getrost eine Kunstreise durch Deutschland wagen, und stünde die C-Etüde allein auf dem Zettel, das Haus würde voll. — Auf die Art seines Klavierspiels läßt sich sicher aus seinen Stücken schließen; doch soll auch er jenes Geheimnis der originellen Virtuosität besitzen, daß er nämlich etwas an sich hat, was ihm niemand nachmachen und man auch nicht beim Wort benennen kann; es sind dies oft leiseste Schattierungen, Wendungen, aber man hört sie durch Türen hindurch. — Cramer genießt wie Moscheles, sein ihn hochehrender Freund, allgemeinste Hochachtung in England, und wo in englischen Journalen von Musik die Rede ist, wird gewiß einer von beiden zitiert.

Die Firma J. B. Cramer als Musikhandlung hat guten Klang; dem Falle, daß sich ältere Virtuosen mit Musikgeschäften befassen, begegnen wir in erst vergangener Zeit sehr häufig.

* * *

Über halbe oder gar keine Komponisten Iliaden zu schreiben wäre wohl überflüssig. Notist hebt also von den Rondoschreibern nur die ansehnlicheren heraus und von diesen wiederum nur die, von denen er weiß.

Über J. Benedikt enthält das Universallexikon von Schilling Ausführliches. Am Christabend 1804 zu Stuttgart geboren; Schüler von Karl Maria Weber. Schon im 19. Jahre Kapellmeister in Wien. Langer Aufenthalt in Italien. Komponiert die Oper: »Portugiesen in Goa«. Der Artikel im Lexikon spricht u. a. „Seine Melodien sind reich und fließend, wie sie nur aus einer italienischen Quelle hervorgehen können: seine Modulationen leicht, oft angenehm überraschend usw."; so richtig der Art. in der Hauptsache trifft, so konnte man an dieser Stelle mit gutem Gewissen vor den sämtlichen Epitheten lauter „nicht" einschieben. Doch das gehört in die Kritik und steht nur hier, weil es zu grell dem Ausspruch dieser Zeitschrift widerspricht. — In Neapel ging B. viel mit dem großen Violinspieler Bériot um, mit dem zusammen er an einer Oper für die Malibran schrieb, von der noch nichts Näheres bekannt. Noch vor einigen Wochen enthielten die deutschen Zeitungen außerordentliche Berichte über das Aufsehen, das er in Paris und London als Klavierspieler errege, als welcher er nach jedermanns Ausspruche Vortreffliches leisten soll. —

Hr. Enckhausen ist Schloßorganist in Hannover und am Goetheschen Geburtstag, aber erst 99 geboren. Das Universallexikon gibt einen sehr auszeichnenden Bericht mit Details. Er wird als tüchtiger durchgebildeter Musiker und Lehrer gerühmt.

Hr. Karl Haslinger in Wien ist der einzige Sohn des weltbekannten Hrn. Tobias und ebenso Erbe eines heitern glücklichen Kompositionstalentes. Gewiß muß man bedauern, daß der reiche musikalische Mann der Muse nur den Hof macht, d. h. als künftiger Besitzer eines großen Geschäfts Dilettant bleiben muß und will, — da in ihm wahre Künstlerkeime zu liegen scheinen. Er mag sehr gut Klavier spielen.

Über Hrn. K. W. Greulich vermag der Notist nichts mitzuteilen, als daß er größtenteils in Berlin und ehemals viel um Logier gelebt. Bemerkenswert der Idee halber sind seine Etüden für die linke Hand allein. Ist es auch nicht so schlimm, als wenn man auf einem Fuß tanzen lernen wollte,

so hat es immer etwas Komisches und sozusagen Einfältiges, wenn die rechte Hand müßig zusehen muß und gleichsam zu sagen scheint: „Ich brauchte nur hinzutippen, und du brauchtest dich nicht so abzumartern." Doch kann die Idee ausnahmsweise in Schutz genommen werden. Dabei fällt mir der Gedanke eines bedeutenden Komponisten ein, der meinte, „daß es ihm immer spaßhaft vorgekommen, wenn sich Violinvirtuosen zwei- und dreistimmig abplagten, während die Orchestranten, die Violine in den Händen, ruhig daständen". Nur ist's (und nicht allein im Klang) ein ebenso großer Unterschied, wenn einer doppelstimmig spielt, als wenn zwei einstimmig.

Hr. O. Gerke ist Musikdirektor in Paderborn, Violinschüler von Spohr, komponiert aber auch für Klavier. Irre ich nicht, so zeichnete er sich schon als Knabe aus und war früh auf Kunstreisen. Er mag noch nicht 30 Jahre sein. Als Violinspieler ist er einer von den vielen Guten, an denen man indes noch nichts eigentümlich Vollendetes gewahrt. Vor kurzem erschien ein Heft Violinetüden seiner Komposition.

Hr. Jaques Schmitt komponiert sozusagen in die Millionen, und es fließt ihm gut, das Urteil dort ist dem Notisten aus der Seele geschrieben. Sein Leben soll nicht ohne Interesse sein, was künftige Geschichtsschreiber enthüllen mögen. Als Musiklehrer wird er zurzeit als erster in Hamburg genannt, gesucht und überaus geschätzt.

Hrn. A. Schmitt hörte Notist 1829 in einem Konzert, was Paganini in Frankfurt gab: man kann sich kaum größere Extreme denken. Sicher spielt er meisterlich, aber überall guckt der Mann der Etüde durch, während in Paganinis Hand die trockensten Übungsformeln zu Pythiasprüchen aufflammen. S. lebt in günstigsten Verhältnissen und meistens am Rhein. Im letzten Jahre reiste er lange in Holland und ward seinem Verdienste nach allerwärts aufgenommen. Von der Oper »Valeria« ist dem Notisten noch nichts zu Gesicht gekommen.

Karl Mayer lebt als eine erste musikalische Notabilität und Musiklehrer in St. Petersburg. Sein Vortrag Dussekscher und Fieldscher Kompositionen soll entzückend sein. Ihm vorzüglich schreibt man die Erfindung oder wenigstens häufige Anwendung und treffliche Ausführung des bebenden Tons zu, den man durch schnell auf der Taste wechselnde Finger erhält. Seine Tokkata in E-dur, die als Studie dieser schönen neu gefundenen Eigentümlichkeit des Pianofortes dient, ist überdies ein lieblicher Erguß eines gemüt- und geistreichen Künstlers. Er hat sich kein enormes Ziel gesteckt, es hängt aber voll Blumen.

---

31. Biographische Notiz über Klara Wieck[553].

Klara Wieck wurde am 13. September 1819 zu Leipzig geboren und erhielt von ihrem Vater, dem dortigen Klavierlehrer Friedrich Wieck, eine sorgfältige musikalische Erziehung, nach einer wenigstens an ihr selbst als vortrefflich bewährten Methode und mit steter Berücksichtigung der mächtigen Fortschritte des Klavierspiels in neuester Zeit. Ohne daß ihr früh sich entwickelndes Talent durch unmäßige Anstrengungen überzeitigt oder ihr ebenso zartes als lebendiges Gefühl durch Ermüdung abgestumpft worden wäre, spielte sie dennoch schon in ihrem neunten Jahre mehrere Konzerte von Mozart und das A-moll-Konzert von Hummel mit Orchesterbegleitung, aber nicht öffentlich, sondern nur vor auserwählten Kennern und teilnehmenden Freunden — und zwar auswendig. Ein Jahr später, in welchem Zeitraume ihre musikalische Ausbildung in theoretischer wie in technischer Hinsicht sichtbare Fortschritte gemacht hatte, begann sie in ihrer Kunst als Selbstschöpferin sich zu versuchen, sie phantasierte oft, ja täglich, und fing an, die Eingebungen ihres Genius festzuhalten und künstlerisch auszuarbeiten. Mehrere dieser Erstlingskompositionen erregten die Aufmerksamkeit Paganinis, der damals Konzerte in Leipzig gab und dem täglich reicher aufblühenden Talente des begabten Kindes seine ganze Teilnahme schenkte. Die beglückte Schülerin war fast immer in der Begleitung des bewunderten Meisters, sie wohnte allen seinen Konzerten bei und übte ihr Talent mit so rastlosem Eifer und so steigendem Erfolge, daß Paganini schon damals und wiederholt in ihr die ausgezeichnete und eigentümliche Klaviervirtuosin verkündete. Dem Plane ihrer Erziehung nach trat Klara Wieck damals nicht öffentlich auf; erst später in ihrem elften Jahre geschah dies und eigentlich mehr versuchsweise zu Leipzig, Weimar, Kassel und Frankfurt a. M., an welchen Orten sie, außer größeren Werken von Pixis und Moscheles, auch Kompositionen von Chopin öffentlich vortrug und ihnen dort schnellen Eingang verschaffte. Im 12. Jahre besuchte sie Paris, zunächst um Chopin, Kalkbrenner und Liszt zu hören und aus ihren Leistungen neuen Stoff und neue Anregung zu eigenem Wirken zu schöpfen. Durch die liebevolle und schmeichelhafte Aufnahme, mit der man ihr und ihren Versuchen in musikalischen Privatzirkeln entgegenkam, ermutigt, veranstaltete sie am 12. April 1832 ein öffentliches Konzert, wo sie vor einer ebenso gewählten als zahlreichen Versammlung unter anderen Leistungen auch über zwei ihr aufgegebene

Themas mit dem glücklichsten Erfolge improvisierte. Letzteres hat sie später, — nachdem ihr musikalisches Urteil ebenso streng geworden war, als ihr Geschmack sich geläutert und ihre Kunstfertigkeit sich ausgebildet hatte, — nie mehr öffentlich und selten nur in sehr kleinen Privatzirkeln, auf unerwartete Aufforderung, also im strengsten Sinne des Wortes unvorbereitet getan. — Der plötzliche Ausbruch der Cholera in Paris machte ihrem dortigen Aufenthalte ein schnelles Ende. Sie kehrte nach ihrer Vaterstadt zurück, wo sie mehre Jahre in stiller Zurückgezogenheit, mit ernsten Studien, namentlich der Komposition, beschäftigt, ohne öffentliche Wirksamkeit zubrachte und den vortrefflichen Unterricht des damals in Leipzig, jetzt in Riga angestellten Musikdirektors Heinrich Dorn genoß. Erst in neuester Zeit hat sie die öffentliche Laufbahn wieder betreten, und ihre Konzerte zu Leipzig, Dresden, Berlin, Hamburg und anderen nordischen Städten, wo sie, außer den Werken älterer Meister, auch die weniger bekannten Kompositionen von Chopin, Henselt und Robert Schumann dem größeren Publikum vorführte, begründeten den Ruf der jungen Künstlerin, der hier in Wien, der musikalischen Hauptstadt Deutschlands, einen so reichen Zuwachs, eine so verläßliche Bestätigung erhielt.

Die Methode, nach der Klara Wieck von ihrem fünften Jahre an gebildet wurde, und welche ihr Lehrer in einem nächstens zu erscheinenden Werke öffentlich der musikalischen Welt vorlegen wird, zeichnet sich unter andern Eigentümlichkeiten auch dadurch aus, daß der erste Unterrricht ohne den Gebrauch der Noten gegeben wurde. Erst in ihrem siebenten Jahre, nachdem sie eine tüchtige Mechanik erlangt, Gehör und Taktgefühl ausgebildet, alle Tonarten und Grundakkorde gelernt, Tonleitern in allen Richtungen geübt hatte und über 200 kleine eigens für sie geschriebene Etüden mit tadelloser Fertigkeit und Richtigkeit spielen und mit Leichtigkeit in alle Tonarten transponieren konnte, lernte sie bei solchen Vorkenntnissen natürlich mit ungemeiner Schnelligkeit die Noten kennen und lesen und spielte, mit Umgehung aller Elementarübungsstücke, Etüden von Clementi, Cramer, Moscheles, Sonaten von Mozart, die leichteren und faßlicheren von Beethoven und andere Tonstücke, welche einesteils dem Geiste und der Phantasie eine tiefere, ernstere Richtung zu geben, und andererseits eine natürliche, regelrechte Applikatur zu fördern geeignet waren. Eine unausgesetzte, ja tägliche, aber nie bis zur Ermüdung oder gar Erschöpfung getriebene Übung kam dieser strengbeobachteten Unterrichtsmethode zu Hilfe; beide vereint bewirkten die, wenn auch

schnelle, doch nicht übereilte Ausbildung ihres Talentes, ohne dem körperlichen Gedeihen der jungen Künstlerin entgegenzutreten oder das heitere Glück ihrer Jugend durch übermäßige Anstrengung und daraus entspringende Kränklichkeit zu trüben. —

---

32. Mozarts Originalpartitur des Requiem.

— Die wichtige Mitteilung, auf die ich Sie in meinem vorigen Briefe vorbereitete, beschränkt sich auf die Tatsache, daß Mozarts eigenhändig geschriebene Partitur des Requiem vor kurzem aufgefunden worden und in den Besitz der hiesigen kaiserl. Bibliothek gekommen ist. Ich habe mir noch keine Einsicht von der Partitur verschaffen können, von Mozarts eigenem Sohn aber erfahren, daß sie unbestritten von Mozarts Hand, durchaus vollständig und, bis auf die unbedeutende Abweichung eines Taktes, Note nach Note mit der vorhandenen übereinstimmt. Der Gottfr. Webersche Streit zerfällt somit. Hr. Hofrat v. Mosel wird übrigens im nächsten Monat eine besondere Broschüre über den glücklichen Fund veröffentlichen, worin der Leser das Genauere nachlesen kann.

Gleichzeitig mit dieser Sache ist vor einigen Wochen hier etwas Sonderbares, auch Mozart Betreffendes vorgekommen, was sich ebenfalls aufklären wird. Ich muß hier etwas weiter ausholen: Derselbe Graf Walsegg in Steiermark, der das Requiem bei Mozart bestellt, hatte sich früher von Mozart auch Quartetten schreiben lassen, mit der ausdrücklichen Bedingung, daß ihm, dem Grafen, das Eigentumsrecht verbliebe, wie, daß die Sache überhaupt möglichst geheimgehalten werde. Warum er gerade darauf drang, wird leicht begreiflich, wenn man erfährt, daß der Graf den nicht genug anzuerkennenden Geschmack hatte, Mozarts Arbeiten für seine eigenen auszugeben, wie er auch später mit dem Requiem gemacht. Nach dem Tode des Grafen mag denn der Bediente oder Kammerdiener, der die Arbeiten bei Mozart bestellt, wieder an die Quartetten gedacht und nachgesucht haben. Kurz, vor wenig Wochen meldet sich hier ein übrigens unbescholtener Mann, der Schwiegersohn jenes Kammerdieners, und erbietet sich, sie vor einem Kennerkreise zu Gehör zu bringen. Einige der vortrefflichsten Quartettspieler der Residenz werden zusammengebeten, die Quartetten wie Heiligtümer ausgepackt; man war natürlich im höchsten Grad gespannt. Ein Satz nach dem andern geht vorüber.

Es schien den Anwesenden in der Musik selbst kein Grund vorhanden, sie für Nicht-Mozartisch zu halten. Während der ganzen Zeit hatte sich aber ein älterer Herr, ein tüchtiger Musikkenner, auffallend unruhig gezeigt, bis er sich entfernt, nach Hause fährt und nach wenigen Minuten die eben gespielten Quartette — gedruckt zurückbringt. Man denke sich die Überraschung! Nur mit Mühe und um die Gesellschaft nicht zu verstimmen hielt der Wirt vom Haus den Fremden ab, den Besitzer der angeblichen Mozartquartette, der übrigens über jeden Gedanken an eine absichtliche Täuschung erhaben sein soll, zu enttäuschen. Tags darauf wird es ihm indes von anderer Seite beigebracht, worauf er natürlich sehr in Trauer geraten, jedoch keineswegs die Hoffnung aufgegeben, Mozarts eigene Handschrift später beizubringen.

Die Quartetten sind aber unter dem Namen: Wikmanson, einem Schweden, glaub' ich, bei Breitkopf und Härtel erschienen und J. Haydn zugeeignet. Ich mache die Leipziger Kunstfreunde darauf aufmerksam. Der Hauptbeweis für die Echtheit müßte natürlich in der Musik selbst liegen[553a]: eine solche Meisterhand verleugnet sich nicht, auch nicht unter den Umständen, unter denen sie arbeitete[553a]. Würde nun aber Mozarts Handschrift beigebracht, so wäre wohl kein Zweifel, daß sie auch von ihm wären. Jedenfalls wird sich der Mann zeigen, wenn er sie gefunden hat. Bis dahin müßte man aber den Schweden für den Verfasser halten, und es träte hier der andere Fall ein, daß man die Arbeit eines unbekannten Komponisten für die eines Meisters genommen hätte, während beim Requiem die umgekehrte Täuschung stattfand. Der Himmel bewahre uns nur vor weiteren Irrtümern[554].

Wien, den 30. September 1838.

---

33. Die Verschwörung der Heller[555].

Romanze in Prosa.

Von Florestan.

Das Volk der Moneten ist ein weithin bekanntes. Ihre Bedeutung in der modernen Welt, die merkwürdigen Schicksale einzelner Stämme, die kaum zu verfolgenden Irrfahrten der einzelnen, ihre geheimnisvollen Wanderungen von Palästen zu Hütten, über Land und See — wer über alles dies nachgedacht, wird zugeben müssen, es verlohne sich des Stu-

diums der Geschichte dieses Volkes, seines Charakters und vor allem seiner Sprache. Von den tausend abenteuerlichen Geschichten, die ich von ihnen weiß, erzähle ich heute nur eine: Die Verschwörung der Heller gegen die Goldstücke.

Es war einmal ein Heller, dem war's nicht recht, daß er kein Goldstück war. In dem immens bevölkerten Staat, dem er angehörte, war sein Zeichen 0,1. Wir wollen ihn der Kürze halber auch so nennen. 0,1 war, wie gesagt, ein geborner Heller. Schon von früher Jugend war es sein höchster Wunsch, nur einmal in die Nähe eines Fürsten zu kommen. Einmal schon ganz nahe daran, erkannte ihn der Fürst und warf ihn unwillig wieder einem Armen in den Hut. Von da an bemächtigte sich des 0,1 ein ungemeiner Haß gegen alles, was mehr war denn er. Hätte übrigens der Fürst das seltsame Gepräge unsers Helden genauer betrachtet, wer weiß, ob er nicht das skurile Monstrum in sein Münzkabinett aufgenommen. Die Vorderseite von 0,1 zeigte nämlich einen Doppelkopf, von dem der eine genau einem Don Quixote, der andere einem Stück Bösewicht ähnlich sah. Auf dem Revers stand aber mit großen Buchstaben: Omnia ad majorem Dei Gloriam. Die letzte Inschrift auf dem kleinen Ding nahm sich aus ungefähr wie jener Riesenorden, den einmal ein launiger König seinem eitlen Narren zur Strafe umgehangen, und den er an einem großen über den ganzen Korpus weggehenden Bande nun sein Lebelang hinter sich herzuziehen hatte.

Das bisherige Leben von 0,1 war bis hierher im ganzen ein einsames, kontemplatives. Niemand wußte von ihm. Später war er durch Zufall in einen Klingelbeutel und von da in die Tasche eines Geistlichen gekommen, mit dem er sogar einmal die Kanzel betreten. Es war doch etwas. Denn eine ungemessene Eitelkeit, ein unbezwingliches Verlangen, in die Kreise Größerer und Mächtigerer zu gelangen, waren, wie gesagt, hervorstechende Charaktereigenschaften unsers Helden.

Ein Zwischenfall stachelte seinen Mut nur noch mehr in die Höhe. Eine schöne Dukatin hatte sich in den Schatz des Diakons verirrt; ihre wunderschöne helle goldene Stimme machte das größte Aufsehen, und oft in Nächten erklang sie durch die Stille der Pfarrwohnung und entzückte alle Moneten, die da aufgehäuft lagen. Heller sah, hörte, verliebte sich in sie, und er warf sich nun eifrig auf die Musik aus doppelten Gründen, einmal, weil sie gerade Mode in der Nation war, die von jeher ein großes Klangtalent hatte, dann auch, weil er so der schönen Dukatin näherzurücken, ihr sogar durch öffentliche Lobeserhebungen nützen

zu können glaubte; denn etwas mußte er doch jedenfalls von der Höhe und Tiefe der Töne verstehen, um sich darüber auslassen zu können.

Nirgend aber wütet das Schicksal wohl grimmiger als in der Münzenwelt; kaum daß sich ein paar Individuen flüchtig kennen gelernt, reißt eine unerbittliche Hand die Befreundeten auseinander. Der Glücklichen, die sehr lange miteinander verkehren, beieinander ruhen dürfen, gibt es nicht zu viele. So ward auch 0,1 von der schönen Sängerin bald getrennt und kam in die Privatkasse eines schwäbischen Bürgersmannes. Aber das Bild der Sängerin wich nicht aus seinem Kopfe; er entwarf allerhand Pläne, sich bei ihr wieder in Erinnerung zu bringen, und kam endlich auf den kühnsten, auf ein Buch, auf ein »Universal-Zentral-Lexikon aller denkwürdigen Münzen, ihrer Kurse, ihrer Schicksale usw. usw.« — Kupfer versteht zu rasseln, und 0,1 ließ es in Gesellschaft einiger anderer nicht daran fehlen, sein Unternehmen in der Welt bekanntzumachen, für das er auch einige gehenkelte Talerstücke und Schaumünzen zu interessieren verstand[556]. Das Buch schwoll mit der Zeit zu einem riesigen an, und das allgemeine Urteil lief dahinaus, es vereinige so viel Gutes und Schlechtes, vermische Dummes und Wahres in so lächerlicher Weise, wüßte so wenig über den gegenwärtigen Zustand des Münzenwesens, daß nur unsere Nachkommen zu bedauern wären, die solchen Büchern etwa Glauben schenkten. Namentlich zeichneten sich 0,1' eigne Artikel aus durch eine gelehrte dunkle Gespreiztheit, die an Theophrastus Paracelsus Bombastus ab Hohenheim erinnerte, der man es ansah, der Verfasser suche Gegenstände zu erforschen, die er nie vor Augen gehabt. Auch unparteiisch war der Foliant nicht sonderlich (und wie konnt' er das); so war z. B. ein Freund des Heller, auch ein Heller, unmäßig gelobt, während der und jene seltene Karls- und Augustdor aus dem und jenem Jahre gar nicht genannt war usw. usw. Was aber den schlimmsten Schatten auf 0,1 warf, war, daß er im Arbeitsfeuer ganze fremde Aufsätze für seine eignen angesehen, mit andern Worten, daß er wie ein Rabe tapfer zusammengestohlen, überallher, auch Schlechtes und Mittelmäßiges nicht verschont, um so leichter der Entdeckung zu entgehen.

Die Sache endigte nicht gut; der Verleger des Lexikons schrieb gegen seinen eignen Redakteur, die ins Unternehmen gelockten einzelnen Schau- und gehenkelten Talerstücke zogen sich einzeln zurück; es gab Zank über Zank. Die Sensation, die das Buch auf die Gebildeten und Mächtigen des Adels hervorbringen sollte, war auch nicht die gehoffte. Im

Gegenteil, man sagte sich offen: Einem Heller steht kein Urteil über den Louisdor zu.

Dies brachte den 0,1 immer mehr gegen die Goldstücke auf, und schon da stiegen in ihm allerhand Pläne auf, wie sie am besten aus der Welt zu schaffen seien. Auch Pläne andrer Art in Menge fuhren ihm durch den Kopf; er schrieb Bücher über Bücher, machte aus dem Lexikonfolianten einen Oktavband, aus diesem eine Taschenausgabe, er machte Operntexte, er erläuterte Bibelstellen, er wäre gern Theaterintendant geworden, er wollte eine Musikhandlung errichten. Von allen diesen gewann endlich der die Oberhand, einen „Verein gegen das Betteln" zu gründen; denn so glaubte er am ersten aus der niedrigen Sphäre zu kommen, in der er nun einmal festsaß. Der Verein war bald konstituiert; Ehrenmitglieder wurden ernannt (korrespondierende verstanden sich ohnehin); es wurde ihnen erklärlich gemacht, wie nur durch solche Maßregeln ein allgemeiner Wohlstand befördert, der Stolz und Reichtum einiger Hochmütigen gebrochen würde. Die Ehrenmitglieder selbst wurden es nur unter der Bedingung, daß sie auf eine herauszugebende „Zeitung" abonnieren mußten. Ein mitleidiger Großer ließ sich auf „submissestes" Ansuchen des Hellers sogar herab, selbigen vergülden zu lassen und ihm den Titel eines „gefürsteten Hellers" beizulegen[557], kurz, Nulleins jubelte.

Freuden und Leiden wechselten jetzt in dem Leben unsers Helden; nur dahin konnte er es trotz der Vergüldung und des Titels nicht bringen, daß ihn die Goldstücke für ihresgleichen genommen hätten. Hätte ihn ein einziger einmal „Bruder Louisdor" angeredet, er wäre der Glücklichste gewesen; ja eine bloße Verkennung konnt' es ihn schon machen.

Je klarer bald der eigentliche Zweck des Gründers des „Bettelvereins" wurde, — je mehr man sah, wie es dem Heller in der Reibung mit edlerem Metall nur um seinen eignen Glanz, wie es ihm nur um Ehrenmitglieder, d. h. Abonnenten seiner Zeitung zu tun war (am liebsten hätte er gleich die ganze Welt zum Ehrenmitglied gemacht), — je mehr zerfiel der Verein in sich selbst, und der gefürstete Heller befand sich bald wieder unter seinesgleichen, und namentlich verschmolz er in Freundschaft mit einem plumpen groben Dreierstück, welchem Bunde sich später, wenn auch nur im geheimen, ein außer Kurs gesetzter Gulden anschloß. Denn nirgends in der Welt gilt der Spruch „Gleich und gleich gesellt sich gern" mehr als in der Münzenwelt. Oder ihr hättet nie die Unruhe eines Louisdors bemerkt, wenn er sich zufällig in niedriger Gesellschaft befindet, wie er sich bald davon-

macht und nicht ruht, bis er wieder unter seinesgleichen und in die prächtige Umgebung gekommen, die ihm von Haus aus gebührt? Zwar er kann auch oft Glück stiften in der ärmlichen Hütte des Bauern; viel öfter aber Unglück. Kurz „Gleich und Gleich gesellt sich gern".

Wir müssen uns das Gepräge der andern Bundesgenossen unsers 0,1 etwas genauer betrachten. Auf der Vorderseite des erstern befand sich ein ungeheurer Goliathskopf, dessen Ausdruck sich zwischen Dummheit und Auswendig-gelernt-haben schalkhaft hin und her wiegte; auf der Kehrseite standen die Worte: „Ich bin mir selbst der Höchste." Der andre zeigte ein ganz entgegengesetztes Gesicht, einen schlau-schmunzelnden Jesuiten auf der Vorderseite, auf der hintern einen von einem starken Winde bewegten Mantel mit dem bekannten: I. H. S. V.

Wir kommen jetzt dem eigentlichen Zeitpunkte der Verschwörung immer näher. Auf den vielen Kreuz- und Querzügen, die 0,1 und der Dreier im Lande herum machten, begegneten sie sich denn einmal in einer Weinstube. Sie waren außer sich vor Freude; denn sie hatten früher sich noch nicht persönlich gesehen und kannten sich nur aus ihren Schriften. Dreier war nämlich ein leidenschaftlicher Anhänger des alten Münzwesens, namentlich des niederländischen; ihm war nichts recht an der Neuzeit; am liebsten hielt er sich bei recht verrußten, kaum noch kennbaren alten Münzen auf und hatte über eine erst jetzt entdeckte sogar ein Schriftchen ediert. Die neuen Freunde verschlangen sich einander beinahe vor Achtungsbezeugungen, obgleich im Grunde keiner von dem andern viel hielt, beide nur in ihrem Hasse gegen das übermütige Gold zusammentrafen. Sie waren so glücklich, die ganze Nacht nebeneinander liegen zu dürfen, wo sich dann ungefähr folgendes Gespräch entspann:

Der Heller: „Bruder, das hochmütige Wesen einiger Goldstücke fängt an, mir nach und nach fürchterlich zu werden."

„Bruder, auch mir", entgegnete der Dreier.

0,1: „Hab' ich nicht alles getan, unsern Stand zu Ehren zu bringen? Hab' ich nicht hundert schlaflose Nächte zugebracht? Ist mein »Universal-Zentral-Lexikon« nicht vom Tajo bis zur Newa bekannt? Und was hab' ich davon? Überall Verkennung, nichts als —." Hier weinte der gefürstete Heller einige bittere Tränen; aber sich schnell in die Höhe richtend setzte er hinzu: „Bruder, es muß sehr anders werden."

Der andere sann lange nach; in diesem Goliathkopfe erschienen Gedanken nur wie Zugvögel, alle Jahre zweimal höchstens. Am liebsten

aber träumte er von vergangenen Zeiten und donnerte nur zuweilen wie aus dem Schlafe fahrend einen Fluch auf die Jetztwelt.

Der Heller fuhr leiser fort, da ihm jener nicht antwortete: „Bruder — eine Verschwörung — —.“ Er flüsterte immer leiser; ich hörte nur noch die letzten Worte: „— und dann, wenn wir oben auf dem Throne sitzen, dann soll dies verhaßte Gold unsre Füße blank scheuern, und wir wollen uns erlaben an seiner Erniedrigung, und du wirst mein erster Sovereign.“

„Aber“, entgegnete vergnügt der andere, „einen Degen und Perücke beding' ich mir aus, wie bei meinen geliebten niederländischen hohen Ahnen. Und dann noch, Freund: wollten wir nicht den Ex-Jesuiten mit in das Komplott ziehen — —?“

Er setzte dies dem Heller genauer auseinander. Jener gab nur ungern nach, „denn der Schlaukopf könne ihnen leicht über ihre eigenen wachsen“. Endlich aber schlug er, schlugen beide ein. Der Plan des Angriffs gegen das Gold wurde noch erwogen, Stunde und Ort bestimmt. Man schied in der freundschaftlichsten Aufregung.

Der gefürstete Heller machte jetzt die letzten und höchsten Anstrengungen und bot alles Kupfer, dessen er im Lande ansichtig wurde, zum Kampf gegen das Gold auf. Die Verschwörung sollte in —, als dem verhaßtesten Orte, wo das meiste Gold versammelt war, ausbrechen; man wollte es da in Masse angreifen, hoffte es durch die Last des Kupfers ganz zu zerdrücken, in jedem Falle gehörig zu entstellen.

Eines Abends — so erzählte mir ein gütiger, sehr reicher Mann — als ich mich kaum schlafen gelegt, höre ich in meinem Kabinett, wo meine wenigen Kostbarkeiten beieinander liegen, ein sonderbares grobes Gepoltere, und zwischenhindurch fröhliche Klänge wie von Goldstücken. Ich leuchte in die Stube und habe da einen komischen Anblick.

Ein Haufen meistens alter außer Kurs gesetzter Kupfermünzen wälzt sich schreiend und schimpfend nach einem Kranz offen daliegender schöner Goldstücke zu, zwischen denen auch einige Perlen und Edelsteine lagen. Mir war es zunächst um die letzteren zu tun, die sich weniger verteidigen, leicht beschädigt werden könnten. Mit Gold hat es schon weniger Gefahr. Offenbar war es die Absicht des groben Kupfers, meine Lieblinge anzugreifen, die lachend dem Heerzuge entgegensahen. Endlich wird mir das Lärmen und Toben zu toll; ich werfe das Kupfer in seine Kiste und setze es in die eine Schale meiner Geldwage und das Gold in die andere.

„Lumpenpack, seht, was seid ihr?"

Da zog das wenige Gold das Kupfer lachend und deckenhoch in die Höhe, daß Wage und Kiste polternd herunterfielen und das erschrockene Kupfer sich unter Tisch und Stühle zitternd verkroch. Es war ein lustiger Anblick.

Was weiter aus den Hauptrădelsführern geworden, weiß ich nicht. Der Ex-Gulden soll, Pläne brütend, in einem Jesuitenkloster festsitzen; den vergüldeten Heller will man in einem Kaufladen als Rarität mittendurch festgenagelt gesehen haben, wie man es mit falschem Gelde macht; der Dreier aber soll sich unweit Berlin in der Sandwüste dort verloren haben.

---

34. [Entgegnung an Griepenkerl über Berlioz.]

»Ritter Berlioz in Braunschweig« heißt der Titel einer Broschüre von Wolfg. Rob. Griepenkerl, in der neben Berlioz unsere Zeitschrift beinahe die Hauptrolle spielt, die einer Angeklagten nämlich. Es wird ihr Indifferentismus gegen den französischen Komponisten, einzelnen der Mitarbeiter, die über ihn berichtet, Kurzsichtigkeit und Philistrosität, mir selbst auch fragend vorgeworfen, warum ich nicht die Feder für den in Deutschland vielfach Beleidigten ergriffen. Darauf läßt sich unschwer antworten. Unser liebenswürdiger Berliozritter, den die Zeitschrift seit Jahren schon zu ihren Mitarbeitern zählt, scheint diese dennoch wenig zu kennen. So finden sich (er glaube mir aufs Wort) in den früheren Jahrgängen Berichte aus Paris die Menge über Berlioz, desgleichen eine viele Nummern durchlaufende Kritik über seine erste Sinfonie von mir, der niemand wenigstens den Vorwurf der Teilnahmlosigkeit machen kann, desgleichen über die Ouvertüre zu »Waverley«, nicht minder ein begeisterter Artikel von Lobe über die zu den »Femrichtern«, ebenso ein ähnlicher über die »Romeo-Julie«-Sinfonie, — mit einem Worte, über alles von Berlioz bisher Erschienene (die »Lear«-Ouvertüre ausgenommen, die indes in Deutschland wenigstens noch nicht gedruckt) und über vieles Nicht-Erschienene hat die Zeitschrift berichtet. Will also Hr. Griepenkerl mein Urteil erfahren, so schlage er nur nach. Gegen manches, ich gesteh' es, würde ich freilich jetzt weit verdammender auftreten; die Jahre machen strenger, und Unschönes, wie ich es wohl in den Jugendarbeiten Berlioz' gefunden und, glaub' ich, auch nachgewiesen, wird mit

der Zeit nicht schöner. Doch auch das hab' ich gesagt; es ruht ein göttlicher Funke in diesem Musiker, und gewünscht, das reifere Alter möge ihn läutern und verherrlichen zur reinsten Flamme. Ob dies in Erfüllung gegangen, weiß ich nicht; denn ich kenne von den Arbeiten aus Berlioz' reiferem Mannesalter nichts, und es ist noch nichts davon erschienen. Und deshalb, und weil Hr. Berlioz hier in Leipzig nur von seinen älteren, in der Zeitschrift schon so oft besprochenen Kompositionen aufführen ließ — ein Offertorium ausgenommen, das indes nur ein Bruchstück seines großen Requiem — schien mir ein wiederholtes Mitsprechen meinerseits unnötig, und andere wollen ja auch sprechen, und eine Zeitschrift darf gar wohl auch verschiedene Ansichten bringen. Sind aber die Partituren erst da, die »Romeo-Julie«-, die »Harold«-Sinfonie und das andere, von denen uns Hr. Griepenkerl so Wunderbares erzählt, so wird die Zeitschrift, wie sie die erste war, die Berlioz' Jugendarbeiten in Deutschland bekanntmachte, gewiß nicht die letzte sein, die seinen spätern gleiche Aufmerksamkeit zollen wird. So viel, um den höchst ungerechten Vorwurf des Indifferentismus von uns abzuwehren, der uns kurios genug von einer Seite kam, von der er am wenigsten zu erwarten war. Aber der trunkene Schwärmer fordert überall zuviel; der leiseste Zweifel an der Hoheit seines Ideals macht ihn zum Fanatiker. Wir Musiker aber halten uns zuvörderst an die Noten, und ehe wir sie, zum Ganzen vereinigt, für ein Meisterwerk erklären, verlangen wir Rechenschaft von jeder einzelnen. Darum auch wird ein Kampf, wie ihn die Broschüre wünscht, für jetzt unmöglich sein, weil uns ja aller Grund und Boden fehlt — die Partituren. Sind sie aber gedruckt, so werden wir, wie gesagt, auch mitsprechen, und man soll uns als dieselben Feinde der Philiströsität, aber auch des dilettantischen Enthusiasmus finden, als die wir uns seit Entstehung der Zeitschrift, denken wir, oft genug bekannt. Möge übrigens die kleine Schrift gelesen werden; sie enthält manch blitzenden Gedanken und konnte auf so vieles Unwürdige, Ignorantenhafte, was neuerdings über Berlioz in Deutschland geschrieben worden ist, gar nicht ausbleiben. Dem merkwürdigen Künstler aber schlage, was um ihn vorgeht, alles zum Besten aus, wie Goethe sagt im »Tasso«:

„Ruhm und Tadel
Muß er ertragen lernen, sich und andre
Wird er gezwungen, recht zu kennen[558]."

---

35. Kuriosum,

den englischen Nationalkanon: „Non nobis Domine“ betreffend.

In einem früheren Bande dieser Zeitschrift blätternd, stieß ich Seite 159 des 3. Bandes auf folgende Stelle in einer Korrespondenz aus London: „Nach Aufhebung der Tafel“ — (es ist von einem Abschiedsmahl für den damals aus England scheidenden Cramer die Rede) — „wurde als Tischgebet „Non nobis domine“ mit vielem Ausdruck gesungen. Man singt diesen berühmten von William Byrde vor ungefähr 300 Jahren komponierten Kanon für 3 Stimmen bei allen öffentlichen Gastmählern. Bei einer vollen Sängerzahl ist der Effekt wahrhaft imposant. Er ist so kurz, daß ich Sie bitte, ihn Ihren Lesern mitzuteilen.“ Auf Seite 160 folgt nun ein Abdruck des Kanons, und wir lassen ihn hier unter Nr. 1 unten noch einmal abdrucken.

Zufällig hatte nämlich Einsender dieser Zeilen, kurz bevor er obige Notiz las, das 16. Heft der alten Breitkopfschen Ausgabe von Mozarts Werken in den Händen gehabt und darin Seite 80 den unter Nr. 2 unten gleichfalls abgedruckten Kanon gefunden.

Diese Kanons sind nun, wie man auf den ersten Blick sieht, bis auf das in dem englischen Exemplar im 10. Takte — des in der 2. Stimme folgenden c halber — hinzugefügte Aufhebungszeichen vor f — genau dieselben.

Wer ist nun der Verfasser des Kanons? Ist die Mystifikation in England geschehen, oder, wenn der Kanon von W. Byrde ist, haben die Herausgeber des Mozartschen Nachlasses den Kanon in einer Abschrift von Mozarts Hand wirklich gefunden und in gutem Glauben, er sei von ihm komponiert, in die Ausgabe aufgenommen?

Der Meinung des Einsenders nach kann der Kanon von Mozart sein, ja ist vielleicht wirklich von ihm; die melodische Haltung, die Auffassung des deutschen Textes, die meisterliche Faktur des ganzen Stückes deuten auf Mozart. Aber auch das Gegenteil ist denkbar.

Zunächst würden wir nun die Redaktion der englischen Musikjournale, namentlich die der „musical world“ nachzuspüren ersuchen, ob der Kanon schon vor Mozarts Wirken als Komponist, also dann vor dem Jahre 1765 in England irgendwo gesungen oder im Druck erschienen ist. Mit diesem Beweise hätte England gewonnen. Gelingt ihm aber dieser nicht, so sei uns wenigstens ein Zweifel in W. Byrdes Autorschaft erlaubt. Wir

werden, sobald uns von England aus etwas Genaueres mitgeteilt wird, den Lesern der Zeitschrift darüber Rechenschaft zu geben in keinem Falle verfehlen[559]. —

Nr. 1.

W. Byrde 1590.

Non no - bis, Do - mi - ne, non no-
Non no - bis, Do - mi - ne, non
Non no - bis,

N.B.
-bis, sed no - mi - ni tuo da glo - ri-
no - bis, sed no - mi - ni tuo da
Do - mi - ne, non no - bis, sed no - mi - ni

-am, sed no - mi - ni tuo da glo - ri-
glo - ri - am, sed no - mi - ni tuo da
N.B.
tuo da glo - ri - am, sed no-mi-ni

-am, non no - bis, Do - mi - ne.

glo - ri - am, non no - bis, Do - mi - ne.

tuo da glo - ri - am non.

Nr. 2.

Canon. v. Mozart.

O! wunder - schön ist Got - tes Er - de und wert darauf,

O! wun - der - schön ist Got - tes Er - de und

O! wunderschön ist Gottes Er -

N.B.

da ver - gnügt zu sein! Drum will ich, bis

wert da - rauf, da ver - gnügt zu sein! Drum

N.B.

- de und wert da - rauf, da ver - gnügt zu

ich einst A = sche werd', mich die=ser Er = de freun.

will ich, bis ich —— einst A=sche, mich der Er = de freun.

sein! Drum will ich auch die = ser Er = de mich freun.

---

36. Neue Bahnen[560].

Es sind Jahre verflossen — beinahe ebenso viele, als ich der früheren Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn, — daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen. Oft, trotz angestrengter produktiver Tätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind[561]. Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Teilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister[562] empfohlen. Er trug, auch im Äußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Sinfonien, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen,

verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter.

Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend!

R. S.

E.

Kompositions- und Bücherbesprechungen.

37. Lied und Gesang.

Englisches Matrosenlied. („The sun sinks".) Musik von Mad. Malibran.

Die eigentümliche Vortragsweise der geistreichen Sängerin Francilla Pixis hat dieses Lied in Deutschland berühmt und vielen unvergeßlich gemacht. Es war der Abschied, den sie sang. Vom schmerzlichen Ton im Lied mag nichts ihr Leben berühren! — Auch ohne diese Umstände würde es reizend und schwärmerisch bleiben. Es hat so etwas Wogendes, Echtmusikalisches. Man fühlt recht deutlich die „wide and silvered sea", den Abend, der sich darüber gelagert, und das wartende Schiff mit aufgezogenen Segeln. Es ist aber nicht ein grobes Hingemaltes, sondern ein Seelenbild, das andere weckt.

J. Brandl, »Hero«, Monodrama mit Chören und Pianoforte.

Werk 57.

Mir träumte, Publikum, ich sähe auf einem lustigen Jahrmarkt zu Eßlingen zum Fenster hinaus. Flatternde Bänder, Pfefferkuchenbuden, herauslangende Verkäuferinnen, Affen auf Kamelen, Trommel und Papagenopfeife — alles liefe wirr durcheinander. Am meisten beschäftigte mich ein alter Kerl mit einem großen Bild auf einer Stange, der die Bauerjungen haranguierte, einen aber, der ihn sehr zupfte von hinten, am Kragen faßte und in Kürze durchprügelte. Es war dies nur ein Vorspiel zur Geschichte. Denn ernsthaft holte er aus im überrheinischen Dialekt, den ich verhochdeutsche: „Schauet da auf der großen, schönen Tafel eine seltsame Liebesgeschichte, die schlecht ablief — schauet da die Mademoiselle im roten Rock, geheißen Hero, wie sie der alte Papa im Frack gewaltig anfährt und schlägt und solche in einen Turm im Wasser stecken will, weil sie liebet einen andern, den sie nicht soll — alles sehr gut gemacht ganz nach der Natur. Hier schauet nun, wie sie sitzt auf dem Turm im Wasser und Strümpfe stopft, niedergeschlagen, da sie nicht lieben soll, den sie will." So ging's eintönig fort bis zum Schluß, wo er mit etwas Naß auf den grauen Backen schrie: „Also sind ertrunken Hero und Leandros, die sich sehr liebeten." Der Jahrmarkt war sichtlich gerührt.

Als ich aber aufwachte, hatt' ich merkwürdigerweise die 32. und letzte Seite in der Hand.

F. Oelschläger,

6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — 2 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor, Baß, mit Begleitung des Pianoforte.

Deutlicher gesagt[563], scheint der Komponist entweder ein Dilettant, der ein tüchtiger Musikus werden könnte, oder ein Musikus, dem noch manches vom früheren Dilettantismus anhängt. Aber viel Talent und natürliches richtig treffendes Gefühl ist in jedem Falle da; zudem viel Gesangssinn. Aus diesen Werkchen kann man indes den Wärmegrad des Talents des Komponisten noch nicht ersehen. So kommen oft mit der Frühjahrssonne einzelne Schwalben gezogen, und dennoch kurz danach Schneeflocken statt der erwarteten Blütenluft.

Flor.

Noch deutlicher gesagt, sind die Gesänge geradezu zu loben, also zu empfehlen.

Raro.

38. Kürzeres für Pianoforte.

Moscheles, Impromptu für das Pianoforte.

Werk 89.

Eine wertvolle Kleinigkeit, die sich (den Anfang ausgenommen) auch anspruchslos gibt. Es scheint damit eine Etüde angelegt zu sein, die Moscheles später durch ein Intermezzo zerteilend in die jetzige Gestalt goß. Der unterbrechende Mittelsatz ist eindringlich, fast im Cherubinischen Stil — das eigentliche Impromptu. Den Auftritt des Basses hätten wir statt im achten Achtel hier und da schon im siebenten mit einem ∧ gewünscht, wodurch sich der Gegensatz zur Oberstimme noch lebhafter aussprechen würde. — Durchweg erkennt man am mäßigen Aufwand, an der Ökonomie, mit der die Mittel gehandhabt sind, die leichte, vielgeübte Hand. — Über die durch Umgehen des Akkords entstehenden Quintenfortschreitungen, wie im 4. Takt der 5. Seite, sind die Gelehrten noch uneinig. An der angeführten Stelle wird das Ohr keineswegs beleidigt. Doch fällt es am Meister immer auf.

Statt der abgelebten Rezensionsendreime über Ausstattung und treffliches Papier erlauben wir uns, Verleger von Zeit zu Zeit im ganzen zu loben. Herr Kistner verdient es vorzugsweise. Er weiß seine Werke so sinnig wie vornehm zu kleiden, ohne sie gerade von Kopf bis Fuß mit Blumen zu überschütten, daß wir den Komponisten, die hierin durchaus Mädchen sind, ordentlich Glück wünschen, wenn sie so hochzeitlich angetan in die Welt eingeführt werden. Am Deutschen, der hierin recht eigentlich stets hinterher gekommen ist, ist das um so schätzenswerter, da ihm überdies der Vorzug der Korrektheit vor Ausländern bleibt. Vielleicht und leider muß man einen Teil des Vorwurfs, den man unsrer Zeit wegen Vernachlässigung älterer Werke macht, mit auf Rechnung der gar unsauberen alten Ausgaben bringen, an die das Auge nicht mehr gewöhnt ist. Anderseits scheint es erfreulich, daß das Publikum die Unternehmungen des genannten Verlegers so unterstützt, daß er seine Druckwerke (bei nicht erhöhtem Preis) gehörig und würdig ausstatten kann. Herr Kistner hat es in so hohem Maß getan, daß wir jede auszeichnende Anerkennung gern unterschreiben[564].

J. Field,

Nocturne pastorale pour le Piano. — Nouvelle Fantaisie p. l. P. — Exercice nouveau p. l. P.

Ich weiß noch, wie sich ein Rezensent in einer alten musikalischen Zeitung über Fields erstes Werk lustig- und hermacht und namentlich die Dezimenspannungen als unnatürlich, unausführbar verwirft. Seitdem erinnere ich mich nie, eine Opuszahl auf Fields Kompositionen, wohl aber unzählige Dezimengriffe gefunden zu haben. So viel bewirken Rezensenten. Wie anders ist jetzt aber vieles! Über so breite Griffe wundert sich kein Kind mehr, und daß Field (gewiß nicht ohne Grund) keine Zahl mehr auf seine Kompositionen gesetzt, verschlägt vollends nichts. Denn wie die Shakespeareschen stehen sie im Kreise herum; es ist ganz zufällig, daß er das dritte Konzert vor dem vierten geschrieben; einige Linie weniger Genie, und die Welt hätte ihn nicht so leicht durch die Schule schlüpfen lassen. So aber sahen Tausende dem schönen Frühling zu, wie er sich lachend aus den dürren Hofmeistershänden herauswindet, und warfen ihm Blumen nach, die er nun als Kränze trägt.

Dürft' ich, so würde ich ihm einen aus Mohnblumen und Abendviolen aufsetzen, denn er ist der Geliebte der Dämmerungsstunde, wenn die Sonne hinuntergegangen und das ewige Heimweh der Seelen erwacht. Soll ich die, die ihn kennen, an die Stunden erinnern, wo sie noch länger hörten, als die Musik dauerte? Wollten sie etwas von diesen neuen Gedichten erfahren, soll ich sie wiederholen, was sie schon lange wissen, etwa das uralte Lied vom Herzen? — —

Schlage nur eine Weltsaite an, und sie schwingt unendlich fort. Die Minute muß entzückend sein, wo du dir bewußt wirst, daß du eine zuerst berührst, — wo du etwas ganz dein eigen nennen kannst, — dich als Ersten fühlst in der neuen Schöpfung und dein Werk als erstes Geschöpf, das dich nun inbrünstig umarmt und deinen Namen trägt. Wie glücklich mag er vor seinem ersten Notturno gestanden haben: denn es war ganz sein, und niemand vor ihm hatte etwas Ähnliches gesprochen.

So scheint es, als entschleiere nach und nach der Künstler das Bild der Natur für seine Kunst, im kleinen als Tag, im großen als Jahr, im größten als Zeit und Ewigkeit. Der kräftige Morgen gehört Bach und Händel an. Was sich vor ihnen geregt, waren nur Frühstimmen, Morgenahnungen, und oft recht kalte. Da führten Mozart und Haydn

den Tag heran und das helle, lebendige Leben, das in der Sternennacht wiederum verstummte, welche Beethoven und Franz Schubert eröffneten. Nun sind jenen Hohepriestern noch Jüngere beigesellt. Field legt sein Opfer am Abend auf den Altar; was er spricht, versteht nicht jeder, aber es stört keiner den blassen Jüngling, da er betet. In später Stunde arbeitet noch Chopin, wie in einer Nordscheinverklärung, aber die Gespensterzeit spukt schon neben ihm, die Nachtraubvögel sind los, und einzelne Abendfalter von früherher stürzen erkältet und ermattet nieder. — Wir wären am Ziel? — Nein! Der geschlossene Tag mit seinen vier kleinen Zeiten wird im großen Umkreise nur einer des Frühlings sein, der wieder erst ein Teil des Jahres ist, — und dann zählt die Geschichte der Künste nach Jahrhunderten, die wiederum in der Ewigkeit als Augenblicke auf- und niedergehen. — Eusebius.

Wir wissen nicht, wie alt diese Übung ist, ja wir würden uns nicht einmal für ihre Echtheit verbürgen, da nur die durchaus einfache und klare Anlage auf einen Meister schließen läßt; sie fällt uns aber als Übung im Triller auf, weil dieser nicht die stärkste Seite an Fields Virtuosität sein soll. Namentlich bezweckt sie die schnelle Bewegung des dritten und vierten Fingers, dieses unglücklichen Trillerpaars, über das die Klavierspieler so oft in Verzweiflung geraten. — Ludwig Berger hat in seinen Etüden, die nebenbei gesagt so viel zarte musikalische Gedanken enthalten, daß man dabei das Fingerwerk ganz vergißt, eine der äußern wie innern Tonart nach ähnliche, aber viel kunst- und gedankenreichere geschrieben, die wir zu vergleichen bitten.

Wo mag der Field jetzt sein? —

F. Hiller,

»La danse des Fées« p. l. Pfte. Oe. 9. — »La sérénade.« Prélude, romance et Finale, p. l. Pfte. Oe. 11.

Wir verweisen auf die Rezension über Hillers Etüden[565]. Diese kleineren Sachen befestigen uns in den früher ausgesprochenen Ansichten noch mehr. Wir erwähnten damals, wie ihm das Feen- und Fabelhafte vorzugsweise gelinge, und legten Text unter. Diesmal nennt sich die Sache beim Namen selbst und könnte ohnedies nicht anders gedeutet werden. Der Anfang des »Feentanzes«, mit recht leisem Glockenanschlag gespielt, bringt uns gleich in die Mitte. Auf der 5. Seite springen ein paar greulich harmonische Kobolde herein, die ja auch leben wollen. —

Die Serenade halten wir zugunsten Hillers für eine Satire, worin uns nicht allein die Dedikation an „Madame de ...“ bestärkt. Ist sie aber ernsthaft gemeint, so würden wir den Romancier schwerlich zum Fenster einsteigen lassen.

* * *

Bei dieser Gelegenheit erlauben wir uns, dem Verleger im Sinne vieler junger Komponisten, die ohne Stern und Kreuz von ihm in die Welt eingeführt wurden, Dank zu sagen.

Erste Namen in seinen Katalog zu bekommen hält nicht schwer und kann wohl erkauft werden. Bringt es nun auch nicht immer gleich gegossenes Gold, Ungekannteren Lust zur Arbeit zu machen durch schönen Druck auf schönes Papier und vor allem, wie wir an Hr. Hofmeister wissen, durch Mitteilnahme am Streben selbst, so wird doch früher oder später eine der jungen Adern ins selige Eldorado führen, wozu die, die im Traume hinzukommen glauben, keine Aussicht haben. Und sonst den Glückwunsch dazu denen, welche zugleich unsre Achtung verdienen.

C. Bommer, zwei Sonaten für Pianoforte.

Die Sonaten verdienen Aufmerksamkeit, wenn wir auch nicht unbedingt zur Herausgabe anraten. Hier und da scheint ein gewisser Fleiß in der Arbeit, eine Ängstlichkeit um Symmetrie und Form, der Freiheit im Wege zu stehen. Das wird sich bei einer dritten und vierten Sonate geben, zu denen wir den Komponisten freundlich anregen. Den ersten Satz der Sonate in As halten wir für den gelungensten, er schwebt wie eine Fee vorüber, das Gras zittert kaum unter dem Tritt. — Am Adagio werden die jetzigen Komponisten immer scheitern, solange sie welche wie Mozart und Haydn schreiben wollen. Warum denn rückwärts komponieren? Wem die Perücke gut steht, der mag sich eine aufsetzen; aber streicht mir die fliegende Jugendlocke nicht weg, wenn sie auch etwas wild über die Stirn hereinfällt. Also Locken, Sonatenschreiber, und keine falschen!

---

39. Der musikalische Hausfreund. 11. Jahrgang.

Januar.

Kalt ist der Winter, der Winter ist kalt,
Jung sind die Rinder, die Ochsen sind alt. usw.

Das Taschenformat wird in der Musik wenig Glück machen, obwohl die Taschenmusik. Doch lag bei früheren Almanachs, die noch eher starben, als sie einen Namen bekamen, das Unglück nicht allein am Format, sondern am Inhalt selbst. Mit Novellen, Anekdoten, Gitarrenliedern, Tanztouren ist für das jahrelange Warten zuwenig gesagt. Man könnte auch an diesem Taschenbuch trotz seiner zehn Ahnen nichts loben (die Phantasie über das Stroh ausgenommen und die Anspruchslosigkeit des übrigen), wenn nicht mancher gar auch das Beste darin für das Schlechteste hielte oder überschlüge. Es sind das die musikalischen Kalendersprüche oben, die Goethe in seinen jungen Jahren gemacht haben könnte. Käme ein musikalischer Gegengoethe darüber, so gäbe dies ein lustiges Seitenstück zu den Haydnschen Jahreszeiten, von denen beiläufig jemand behauptete, man könne darinnen das Gras wachsen hören; nur dürfte er sie nicht wie im Taschenbuch durchweg kanonisch komponieren, so spaßhaft es in einzelnen klingen mag.

Ich las die Verse kurz vor Schlafengehen und sang sie kanonisch durch im Gedanken. Während der ganzen Nacht hatt' ich nun allerhand liebliche Träume von Märzveilchen, Martinsbraten usw. Das Taschenbuch wird also empfohlen.

---

40. Manuskripte.

Fr. P . . tzsch[566], »Freudvoll und leidvoll«,

Lied von Goethe, für eine Singstimme mit Pianoforte.

Ich würde das Lied gar nicht erwähnen und nach diesem Sonnenstäubchen die Sonne messen wollen (wie sich vielleicht der Komponist ausdrückte), wenn es mich nicht des ihm beigeschlossenen Briefes halber interessierte. Das Lied ist so freudvoll und leidvoll wie viele andere und wird recht gut klingen, wenn man es in der Dämmerungsstunde etwa von einem Mädchen unter dem Fenster singen hört. Komponiere nur mein Komponist, wie er Briefe schreibt, d. h. lustig und guter Dinge,

und die Welt wird es ihm danken! In dem Briefe les' ich sogar von einer Sinfonie, die er vor einigen Jahren gemacht. Da hat er ganz wohl getan. Will man versuchen, ob man demanthaltig ist, so versuche und schleife man sich an Demant. Wird mir der Briefsteller seine Erlaubnis nachschicken, wenn ich ihn den freundlichen Lesern mit seinen eigenen Worten vorstelle?

— — „Lassen Sie nur erst unsere Urenkel, ja Enkel auf unseren Köpfen stehen, und wir (ich) werden am Ende vor Lorbeeren gar nicht vor uns sehen können! — Das ist auch natürlich, weil wir dann unter der Decke (nicht spielen, das weiß Gott! sondern kurz:) sind; hoffentlich aber deshalb nicht im Finstern tappen, wie hier so oft! — Dann kommt hinzu, daß ich dieses Stück (die Sinfonie) unter eigenen Verhältnissen, mit Hilfe eines alten Spinetts (wie ein Rameau) setzte, welches noch obenein eine Terz zu tief stand. Muße hatte ich nur wenig, außer wenn ich, als Kantor und Ludimagister von den Barfüßern verschont, Ferien genoß oder mir, wenn ich gerade heftig kreißte, einige machte. Dies gelang ein paarmal im Sommer, wo ohnehin wenig Frequenz statthatte, weil mehrere meiner Eleven sich draußen im Freien, statt auf die Wissenschaften aufs Heu legten und dem phantastischen Wolkenzuge und Vogelfluge freie Deutung gaben. — Kam nun glücklicherweise bloß ein Subjekt, so sagte ich ihm nach zwei bis drei Minuten: es spränge ihm wie mir in die Augen, daß heute jedenfalls, wie schon passiert, niemand weiter käme, und es könne daher keine Schule gehalten werden. — War dieser fort, so stellte sich freilich nach mehreren Sekunden ein Zweiter ein. Dem klagte ich: leider schien er heute der einzige zu bleiben und solle demzufolge immer wieder gehen! — Schon hoffte ich. — Doch in kurzem plänkelte ein Dritter heran, welchem ich bedeutete, daß das eingerissene ‚Hinter-der-Schule-weglaufen' der andern, außer ihm, der gerade zu ungelegener Zeit ordentlich werde und dumm einplumpe, mich und ihn zwänge, aus der Not eine Tugend zu machen und unverrichteter Sache nach Hause zu gehen. — Der Vierte, den ich, als zu spät Eingetroffenen, nachdrücklich abfensterte, war froh, daß er noch mit einem blauen Auge wegkam. — Jetzt schloß ich die Türe ab und las bloß noch einem Paar Nachzüglern (oben aus dem Fenster) derb den Text! — Sie können denken, wie trotzdem meine Phantasie äußerst derangiert war durch die trivialen Anläufe und ich zwar feurig, aber gezwungen und mit ungünstigem Gewissen fortkomponierte. — Endlich wurde ich dennoch fertig und flog mit Partitur und Stimmen zum Stadt-Musico loci, der

mit seinen Leuten (dreien an Zahl) und Dilettanten bereits versammelt war. Nach einem Herz und Ohr zerreißenden Lärmen des Stimmens, Paukens, Trompetens und Zankens siegte mein verzweifeltes Gesicht. Man beruhigte sich; ich hob den Cellobogen (wer hätte außer mir Cello spielen sollen?) dirigierend zum Auftakte, und das Andante maestoso begann. Weiter kamen wir auch in der ersten Probe nicht. Denn der Flötist, ein ehrlicher Strumpfwirker, blies jedesmal beim dreigestrichenen G das vor ihm stehende und des vis-à-vis-Nachbars Licht mit energischem Stoße aus, weshalb wir immer wieder von vorn anfangen mußten. Beiläufig: der Kontrabassist (ein Hypochonder und Beutler) hatte die sonderbare Gewohnheit, nur in ganzen Tönen, ohne Rücksicht auf ♭ und ♯, zu spielen! Er sah nur auf den Stand der Note. Ging z. B. ein Stück aus Es, so spielte er ruhig stets E, A und H; folglich paßten nur manchmal die Töne: F, G, C, D. — Sagen durfte man ihm aber nichts! — Bei der Ausführung gerieten wir in ein viel bezeichnenderes ‚Chaos‘ als Haydn in seiner »Schöpfung«-Ouvertüre. — Ich saß aber als Sturmhahn im Mastkorbe dieses Tonschiffes, als belebendes Prinzip meiner unartikulierten Schallmasse, und lächelte seltsam und unter Tränen. — Doch“ usw.

Die Hand, Ludimagister! Wir sind Freunde.

Florestan.

G. Flügel,

Variat. av. Introd. et Finale p. l. Pft. sur la Tyrolienne de l'Opera: »Tell« de Rossini.

Der alte Mozart (eben faßt' ich die Hand des jungen zum Abschied) schrieb einmal an einen Grafen, dessen Kompositionen er durchgesehen hatte, „Exzellenz möchte sich halter nicht wundern, wenn Sie jetzt in dem Manuskript mehr Fensterscheiben erblicken als Noten . . .“ Unter Fensterscheiben versteht er die zierlichen Gitter, welche Komponisten oft mit dem erstaunlichsten Fleiße durch die Notensysteme ziehen, wenn sie der Unsterblichkeit etwas entrissen wissen wollen. Ähnliche Gitter würde ich unserm Flügelkomponisten vorschlagen, z. B. gleich eins über die ganze Einleitung weg. Warum mit einem Thema, das jeder kennt, so viel Komplimente machen? Will er aber durchaus eine Introduktion, warum statt der steifen Präliminarien nicht lieber ein paar leichte freundliche Akkorde, in denen man etwas von Alpenhörnern oder Alpenrosen spürte? — schwer bleibt letzteres freilich immer. Sodann möchte ich den

Marsch weg, weil er nicht genug trabend und charakteristisch ist, sodann die 6. Variation mit der (dünkt mich) nicht passend angebrachten Anspielung auf di tanti palpiti, endlich einige Teile im Finale. Eine Auseinandersetzung der Gründe gehört nicht hierher. Was aber nach jener Veränderung noch übrigbleibt, verdient Aufmunterung, einzelne eigentümliche Züge sogar ein ausgezeichnetes Lob. Der Komponist lebt in einer kleinen Stadt, und hierin sehe ich die Schuld an dem, was fehlt, — Grazie, Beweglichkeit, feiner Takt. Wir wünschen, daß ihm das die Zukunft bringen möge und ihm die Aussichten zu einer Veränderung seines Wirkungskreises nicht gänzlich abgeschnitten sind. Dann werden wir mit Vergnügen das Publikum an diesen jungen Komponisten erinnern, den wir als ein ernster strebendes Talent um so strenger nehmen zu müssen glauben.

E. Weber, Notturno für 2 Pianofortes zu 8 Händen.

Ein „Weber", „Müller" braucht doppelte Zeit, um in jenes Publikum zu dringen, das trotz aller Versicherungen noch immer nicht glauben will, der »Sehnsuchtswalzer« sei nicht von Beethoven. Der Einsender der vorliegenden Komposition ist Vorsteher eines auf Logierschen Grundsätzen basierten Musikinstituts in Stargard und kann die acht Hände leicht zusammenbringen[567]. Die letzteren fehlen uns, daher wir das im Fieldschen Charakter gehaltene anspruchslose Stück nur in der Phantasie hörten, wo es sich ganz gut ausnimmt. Sollten nicht hie und da die Bässe die Melodie verdecken? — Wir wünschen es gedruckt zu hören.

H. Neumann (in Köln),

erste Sinfonie für Orchester. Partitur.

Bringt das Wort „Sinfonie" allein schon unser Blut in Wallung, so vorzüglich eine geschriebene (zumal in einer Zeit, wo über siebenundfünfzig ebensoviel Damoklesschwerter schweben[568]), — eine geschriebene, von der noch niemand weiß als der Vater, der sie lange im Verwahrsam gehalten, hundertmal umgewandt, bis es wie ein Blitz ihm durch den Kopf geht, daß man sie ja der Welt zeigen oder vor die Barre einer Redaktion stellen könne. Mit einiger Heftigkeit daher fahren wir nach Partituren, da man ja nicht wissen kann, welcher verkannte, in irgendeiner Weltecke vergrabene zukünftige Beethoven sie gemacht hat. — Die vorliegende rührt von einem kenntnisreichen Musiker her,

dem vielleicht nur Reibung an anderen zu wünschen wäre, damit das eigene Innere mehr zum Vorschein käme. Er schreibt in jener leichten Art des Ernstes, wie wir ihn an der Haydnschen Schule lieben, dabei korrekt, klar, übersichtlich, mit einem Worte einnehmend; vor allem weiß er geschickt und stimmungsvoll zu instrumentieren. Die ersten Teile des Scherzos scheinen uns das Eigentümlichste an der Sinfonie; die gewöhnliche Melodie des Trios müßte im Verlaufe durch feinere Arbeit (Einwebung einer Mittelstimme oder eines sonstigen Gegensatzes) interessanter gemacht werden, wie es im letzten Satze der Fall, wo die Violinen das Hauptthema mit einem neuen Gedanken begleiten. Die Einleitung zum ersten Satze klingt zu sehr nach »Don Juan«, weshalb wir eine andere vorschlagen. — Die Phantasie zu bereichern raten wir dem Komponisten, die Partituren der letzten Sinfonien von Beethoven zu lesen, wie aus seiner ein gründliches Studium der älteren überall wahrzunehmen ist. Was der Fleiß kann, möge der höhere Mut zur Blüte bringen. Wir wünschen es von Herzen.

W. Schüler (in Rudolstadt),

Adagio und Rondo aus einem Pianofortekonzert. Partitur.

Die Ansicht des Manuskriptes gibt noch den Vorteil, schon nach dem Charakter der Handschrift auf den der Musik zu schließen — und das obige ist so sauber, so ängstlich reinlich und radiert, daß wir ganz recht gleich im voraus die Musik dem ähnlich taxierten. — Das Adagio verdankt seine Entstehung, wie so vieles, einem Zufalle. Im Freien sitzend zeichnete sich der Komponist Linien in den Sand, aus denen ihm endlich eine musikalische Figur anlachte. Der Satz ist in seiner Einfachheit ausdrucksvoll, übrigens nur von drei Violoncells begleitet. Vom Rondo gesteht der Komponist in einem der Partitur beigelegten Briefe, daß er damit einen Rückschritt zur alten Simplizität bezwecke. Da wird er an die Türen pochen müssen, eingelassen zu werden. Wir sind keine Freunde von Rückschritten und wünschen eine Krankheit lieber durch eine starke Natur überwältigt als durch kleine künstliche Mittel auf ein paar Augenblicke gehoben. Also vorwärts, Freunde! auf dem Gipfel wollen wir uns umsehen — eher nicht. 12.

41. Kritischer Anzeiger.

S. Thalberg, Oe. 12. Fantaisie sur »Norma« pour Piano.

F. Kalkbrenner, Oe. 123. Fantaisie sur »La straniera« p. P.

(Soirée bei der Gräfin.)

— — Attaché: Die glücklichen Tasten, die diese Finger tragen dürfen, Gräfin! Wahrhaftig, wär' ich ein Klavier, mit jedem Tone würde ich der Spielerin einen andern Namen der Schönheit und Jugend entgegenrufen, bei C, Corinna, bei D, Desdemona, bei E, Eleonore, bei F, Fiormona — Sie erraten, worum ich bitte? —

Mit gutem Grund stellen wir obige Kompositionen zusammen. Der einzige Unterschied liegt in der 3 mehr bei der Opuszahl. Es sind liebenswürdige Charaktere, welche die große Welt glatt und blank wie Eis geschliffen. Man lernt schmeicheln, indem einem geschmeichelt wird: Geber und Empfänger trinken in gleichen Zügen vom süßen Gift; wahrhaftig ....

— — Gräfin: »Die letzten Tage von Pompeji?« o ich liebe dieses Buch. Die Blinde ist göttlich.
Künstler: Fällt Ihnen nicht »Mignon« dabei ein?
Gräfin: Gewiß, aber ob Bulwer Deutsch versteht?
Mutter: Hat er nicht den »Götz von Berlichingen« übersetzt?

wahrhaftig, ich beneide diese Komponisten, wie sie sich mit der reizendsten Gesandtin unterhalten können, ohne irgend durch genialische Urteile zu verstoßen, mit welcher Grazie sie einen Handschuh aufzuheben verstehen und dabei zart auf den Schillerschen gefahrvollen anspielen. Zwar hat der jüngere der obigen noch zu tun, bis man ihm im Salon die Bedeutung einräumt, die sich der ältere seit lange gesichert; darum zitiert jener noch manchmal Goethe oder Beethoven, spricht sogar geistreicher als in höheren Zirkeln erlaubt ist, während dieser durch seine alten angenehmen Kavalierfeinheiten schneller Eroberungen macht; indes wünschen wir nicht, daß ....

— — Attaché: Sie können die Charade nicht lösen, Gnädige? Ich erlaube mir, sie zu wiederholen. Drei Silben nenne ich Ihnen. Die erste ist eine bekannte Erdkomposition, die sich in den zwei letzten, welche den Namen eines bekannten Berges vollkommen nachsprechen, wahrscheinlich oft vorfindet. Im Ganzen lieben Sie einen großen Virtuosen...

Gräfin: Ich löse Ihre Charade durch eine andere von zwei Silben. Ohne die erste gäbe es keine zweite und umgekehrt. Das Ganze besitzt reiche Anlagen; nur hüte es sich, nicht dahin zu kommen, wo beide Silben aufhören...

Da schlägt es schon elf. Wo mag der Eusebius stecken?

Florestan.

Schelm, ich sah dich wohl durchs Fenster beim Römer sitzen, wie du dich an die Stirne riebst und endlich nach dem Fidibus-Becher griffst, kritische Gedanken anzuregen. Das ist aber eine kuriose Art zu rezensieren... Euseb.

---

42. Bücher.

Rud. Hirsch,

Galerie lebender Tondichter. — Biographisch-kritischer Beitrag.

Wenn jemand, der vor 15 Jahren eingeschlafen wäre, etwa heute wieder erwachte und, sich Rats zu holen, was in der verschlafenen Zeit einstweilen sich begeben, obiges Buch von 1836 in die Hand bekäme, so würde er allerdings über die nächste Gegenwart nichts und über älteres Erlebtes ebensowenig erfahren. Das Buch vereinigt so ziemlich alle Mängel, von denen ein biographisch-kritisches am ersten frei sein sollte. Unsicher im Urteil, ununterrichtet über den ganzen Stand und Zusammenhang der Erscheinungen, unvollständig selbst in dem, was es gegeben, schlaff und geschmacklos in der Darstellung, wie es ist, kann man ihm nicht einmal seine besseren Ansichten zum Lobe anrechnen: denn die Wut gegen Bellini, Auber, Herz, wenn sie auch nicht affektiert scheint, spricht sich doch so ohnmächtig aus, daß damit der italienisch-französischen Partei eher genützt wird. Ebenso müßte man es anerkennen, daß der Verfasser seinen Landsleuten, den Wienern, anrät, sich endlich mit Neueren, wie Mendelssohn u. a., bekanntzumachen, wenn er nur selbst mehr davon wüßte. Eine Aufzählung des vielen Schiefen ist hier gar nicht nötig, da wir bei den meisten unsrer Leser voraussetzen können, daß sie es selbst herausfinden. Lustig ist noch die Art der Einkleidung der Biographien. Vornweg gehen nämlich immer einige Zeilen dichterischer Reflexion mit Worten, wie „Blumen, Sterne" usw.; dann

schnappt es auf einmal ab, und in dürrster Prosa fährt die Lebensbeschreibung hinterdrein. Z. B. „Der Geist des Menschen ist ein Samenkorn, ein einfacher Lichtstrahl, ein kleiner Stern, und der menschliche Geist ist wieder ein Riesenbaum, ein Licht- und Feuermeer, ein unendlicher Sternenkranz; er wächst; nur das Genie überspringt jene Periode und steht, kaum geboren, in majestätischer Größe und gigantischer Kraft da."

„Maria Ludwig Karl Zenobius Salvator Cherubini ist zu Florenz am 8. September 1760 geb. Seine ersten Lehrer waren" usw.

Oder:

„Nach Geld soll insofern nur des Künstlers Sorge und Sinn sich lenken, als er dasselbe zum zweckmäßigen Lebensunterhalte verwenden will. Mit der Kunst schachern erniedrigt tief, und wenn wir auch den Künstler achten müssen, werden wir doch nie den Menschen lieben können. Und Achtung und Liebe im Bunde zieren doch unendlich schön die Schläfe des Nicht-Alltagsmenschen."

„Spontini (Gasparo) ist zu Cesi, einem kleinen Städtchen im Kirchenstaate, 1778 geboren. Die Anfangsgründe der theoretischen Musik studierte er" usw.

Von etwas mehr Belang sind die Nachrichten über einige Österreicher, wie Tomaschek, Seyfried, Haslinger, am besten die über Paganini, aber freilich aus dem Konversationslexikon entlehnt. So steht auch S. 147 etwas wörtlich aus Hoffmann, irr' ich nicht, aus den »Phantasiestücken«. Unter solchen Umständen darf es einen nicht wundern, wenn man ausführliche Biographien Unbekannter, wie Nidezky, Titl, Rieger findet, dagegen Komponisten wie Onslow, Fr. Schneider, Kalliwoda, oder Ausländer wie Bishop, Berlioz, van Bree, oder Virtuosen wie Liszt, Klara Wieck u. a. mit keiner Silbe erwähnt werden.

Schließlich muß man, wie gesagt, bedauern, daß ein offenbar guter Wille auf so schwachem Grunde steht. Möchte also der Verfasser privatim fleißig zusammentragen und fortarbeiten, künftighin aber wohl überlegen, was es heißt, als junger Mann, der noch nichts geleistet, weshalb ihm auf das Wort zu glauben wäre, gegenüber der Öffentlichkeit über die ersten Meister der Gegenwart sich eine Richterstimme zuzutrauen.

Christ. Friedr. Pohle (Dr. ph. et mus.),

über das Einstudieren der Kompositionen oder Aufschluß über die Geheimnisse des Vortrags für Pianofortespieler.

Der Titel ist sehr lockend gewählt. Läßt nur jemand das Wort „Geheimnis" fallen, so drängen sie sich zu Hunderten herum und passen auf. Über einen theoretisch so schwierig zu behandelnden Gegenstand zum andern Male kritisch zu theoretisieren verlangte Raum und Zeit und einen erfahrenen Lehrer, der Ref. nicht ist. Sei der Leser also in Kürze auf das Buch und seinen Inhalt aufmerksam gemacht. Zum Verstehen und Benutzen desselben wird freilich ein weitgediehener Schüler vorausgesetzt, mit dem man sich, ohne ihn zu verwirren, heute über das, morgen über jenes, geradeaus und querfeldein besprechen kann. So enthält denn das Buch in bunter Reihe allerhand mehr oder weniger treffende Bemerkungen und Erfahrungen über die nötigen Bedingnisse zur Erziehung des Schülers, über gute, talentvolle, faule Eleven, — über die Art, ihnen das Lernen angenehm zu machen, — Bemerkungen über die eigentümliche Vortragsweise verschiedener Virtuosen, über Auswahl von Musterkompositionen, — ein Kapitel über die Notwendigkeit einer vielseitigen Ausbildung, über instruktive Kompositionen, auch über gewöhnlichere Themas, als Haltung des Ellbogens, — über den Nutzen fortgesetzter mechanischer Übungen, über Langsamspielen, sodann über Applikatur, über genaues Ausprägen der Töne, über rhythmischen Ausdruck, über Laut-Takt-Zählen, über Verzierungen, zum Schluß eine ordentliche in einem drolligen Lakonismus abgefaßte Lektion mit dem Schüler Faselius. Dies alles in einem gewissen nicht unliebenswürdigen Plauderton vorgebracht, mit grünen Ausruheplätzen auf Sentenzen aus Quintilian, Goethe usw. Gewiß ist es schwer, einem so trockenen Gegenstande ein Lächeln, und wäre es eines unter Tränen (Homer) abzugewinnen, und man muß es dem wertgeschätzten Verf. danken, daß er wenigstens den Anfang gemacht und die gewöhnliche pedantische Prediger-lehrart zu vermeiden gesucht hat. So lese man mit Bedacht und nütze für sich und des Lebens „goldnen Baum", wie es der Verfasser auch gewollt. Zum Schluß noch einige charakteristische Auszüge.

(S. 78.) „Freiheit, Freiheit, Faselius! Sie suchen noch zu ängstlich und bringen die Finger nicht von den Tasten; diese 6 Takte waren nur durch Zufall richtig. Sie müssen diese Stelle noch öfter langsam spielen und die Töne besser ausprägen, sonst wird der Zuhörer ängstlich! Hören Sie es nicht! Dieser Akkord ist zu matt usw."

(S. 68). „Es ist daher zu wünschen, daß Komponisten die Manieren ausschreiben, die Schriftsteller sind nicht einig, die Komponisten in dieser Beziehung zuweilen nachlässig, die Notenstecher verwechseln die Zeichen, und weniger denkende Spieler machen Verschmierungen statt Verzierungen."

(S. 79. Schluß des Ganzen.) „Das unterscheidet eben den Künstler von dem Dilettanten, daß er mit erhöhter Einsicht studiert, daß er keinen Punkt übersieht, der seinem Vortrage Eintrag tun könnte, daß er sein Spiel in allen Beziehungen mit Umsicht kritisiert. Der Künstler ist ein feuriger Liebhaber, der sich bestrebt, seiner Geliebten, der Kunst, jeden Wunsch abzulauschen, der unaufhörlich bemüht ist, nur für sie zu wirken und zu leben. Sie wird immer reizender, je mehr er mit ihr vertraut wird, er lernt ihren hohen Adel kennen und die Schwierigkeit, sie zu besitzen: weil sie höheren Ursprungs ist. Indes, er wird unaufhörlich durch sie gereizt; er will lieber untergehen als ihr entsagen. Zuweilen zeigt sie sich so, daß die Hoffnung, sie zu besitzen, in ihm von neuem belebt wird; seine erhitzte Einbildungskraft versucht auf anderen Wegen zu ihrem teuern Besitz zu gelangen; er verdoppelt seine Tätigkeit, doch nimmer gelangt er zu ihrem vollen Besitze, und darum ist seine Sehnsucht nie befriedigt, sein Streben nie zu Ende."

»Beethoven«. Drama in 3 Akten von S. Wiese.

Beethoven lebt auf einer gräflichen Villa zu Gast und liebt die Komtesse Adelaide. Sie liebt ihn ebenfalls. Er fürchtet, zuviel Künstler zu sein, um seine Frau glücklich machen zu können. Sie legt ihre Zukunft in seine Hand. Er tritt sie in verzweiflungsvollem Schmerz an einen Dritten ab.

Aber das ist unser Beethoven nicht: so spricht unser Beethoven nicht; so denkt, so tut er nicht. Wir wollen nicht hart mit dem Verfasser sprechen, gewiß meinte er es gut, wenn er ihm, dem Tausendfach-Geschmückten, auch einen bürgerlichen Kranz zuteilte. Aber daß er unsern Titan zu einem winzigen Resignationshelden einschrumpft, — ihn als einen Charakter darstellt, der zwischen zwei Empfindungen, die der Liebe und die der Furcht, die Geliebte nicht beglücken zu können, unangenehm hin und her schwankt, — daß sich seine Geliebte, der er nicht hübsch genug ist, seine Resignation so ruhig gefallen läßt, — gegen dies und vieles andere müssen wir uns beleidigt auflehnen. Weiß man noch dazu, daß

Beethoven überhaupt nie in einem Liebesverhältnis gestanden[569], so vermag die Dichtung auch in diesem Sinne nicht zu interessieren. Zu untersuchen, welchen Wert das Stück als Drama an und für sich habe, gehört in ein Literaturblatt: den Nachzügler des Goetheschen »Tasso« wird jedermann herausfinden. Indes enthält es einzelne anziehende Schilderungen.

»Beethoven«. Eine phantastische Charakteristik von Ernst Ortlepp.

Das Buch führt das schöne Motto, mit dem wir diese Nummer eröffnet[569a]. „Und nicht jeder kommt bis zur Spitze", könnte man hinzusetzen. Auch will und versucht das der Dichter nicht; wie ein Kind springt er unten an der großen Kirchtür herum und sieht nur manchmal in die steile Höhe, wenn die Glocken zu stark herunterschlagen. Der Ortleppsche »Beethoven« behagt mir viel besser als der Wiesesche. Hier tritt er passabel unordentlich auf, ohne Geld, Adlerpläne im Kopf, bei der Champagnerflasche, ebenfalls in eine Adelaide verliebt, aber ohne sentimentalen Parfüm, kurz amüsant. Daß aus der Heirat nichts wird, versteht sich. „Laß Adelaide ruhen", spricht Beethoven, „ich liebe nichts Irdisches wieder." „Wenn ich an meine D-moll-Sinfonie denke, die einmal mein letztes Werk werden soll, zu der ich aber lange noch nicht reif bin, da wird sich's bloß im großen um einen ungeheuren Haß und eine ungeheure Liebe zu der ganzen Menschheit handeln." In dieser Art bewegt sich das erste Drittel des kordialen Büchleins. Das zweite führt die Hauptüberschrift „B.s neunte Sinfonie", — eine poetische, manch Zartes und Richtiges enthaltende Zergliederung dieses Werkes. Der dritte Teil phantasiert in lustig grimmiger Weise über ein Beethoven-Denkmal. Als passendes wird zum Schluß vorgeschlagen: „Könnte man die neunte Sinfonie nicht verkörpern? Ich sollte meinen, das müßte ein Architekt schon machen können, und das beste Denkmal für Ludwig van Beethoven wäre dann gefunden." — Übrigens „lebt Beethoven noch", wie S. 87 steht. „Er schreibt nur nicht mehr. Er ist es überdrüssig worden, für so eine Menge von Eseln zu komponieren." Bravo, Dichter! Das ist gründlich.

---

43. Sonaten für das Pianoforte.

F. X. Chwatal, 3 Sonatinen für Anfänger. Werk 32.
G. Adler, Sonate zu 4 Händen. Werk 27.
W. Taubert, 2 Sonaten. Werk 21.
H. Enkhausen, Sonate. Werk 32.
K. Decker, Große Sonate. Werk 10.

Dies ist der Titel der Sonaten, die, seit wir zum letzten Male (Bd. 3, Nr. 52) von den Erzeugnissen in dieser edlen Musikgattung berichteten, mit Einschluß der Sonate von Florestan und Euseb seit einem Jahre erschienen sind.

Wie bisher soll auch künftighin der Leser gleich ganze Galerien von der Form nach verwandten Kompositionen erhalten. Es hat dies Verfahren neben dem vielleicht Schlimmen, daß es oft zu Vergleichen reizt, viel für sich. Zuerst gewinnt der Leser einen raschen Überblick und wird in den Stand gesetzt, nach seinem Bedürfnisse zu wählen. Dazu kann er sich auf möglichste vollständige Aufzeichnung der einzelnen Nummern der verschiedenen Fächer verlassen, da der Grundsatz anderer, nur das anzuzeigen, was eingesandt wird, durchaus nicht der unsrige ist, wir uns im Gegenteil das Bemerkenswerteste, was der Hofmeistersche Monatsbericht angibt, anzeichnen und zu verschaffen suchen. Sodann tritt aber durch eine solche Zusammenstellung das Wertvollere schärfer hervor und erhält das größere räumliche Verhältnis, daß ihm vor dem minder Guten gebührt. Endlich macht ein so nahes Gegenüberstehen verschiedener Individuen auch die kritische Darstellung lebendiger, und ganz zuletzt sind uns eine Menge freundlicher Urteile über dies Verfahren zu Gesicht gekommen, worin auf Fortsetzung förmlich gedrungen wird.

Ich wünschte nicht, daß diese etwas nüchterne Einleitung ein Nachhall der Sonaten wäre, die ich eben durchgesehen und gehört, und dennoch ist es zur Hälfte so.

Die Sonatinen von F. X. Chwatal nämlich sind kleine Klavierstücke für kleine Anfänger, über die sich nichts sagen läßt, als daß sie wegen ihrer Faßlichkeit und des richtigen harmonischen wie Finger-Satzes ihrem Zwecke entsprechen. Wenn ich sie etwas blühender wünschte, so sprech' ich damit gewiß den Wunsch der kleinen zehnjährigen Genies aus, die durch die Sonatinen die größten werden mögen.

In die folgende vierhändige Sonate braucht man nur einen Blick zu werfen, sich von ihrer unaussprechlichen Klarheit und Gewöhnlichkeit

zu überzeugen. Wär' es nicht der würdigen berühmten Form wegen, in die sich die alltäglichsten Gedanken gesteckt, so wäre sie kaum der Bemerkung in diesen Blättern wert.

Die Anlage der beiden Sonaten von Taubert ist eine bei weitem niedere als die zur großen Sonate Werk 20, bei deren früheren Besprechung der damalige Ref., Meister Raro, nach vorhergegangenem großen Lobe die spannenden Worte hinterherschickte, daß er auf das, was ihm an diesem Komponisten, namentlich als solchem fürs Klavier, mißfiele, bei einer künftigen Gelegenheit zurückkommen werde. Es wird Zeit, den Komponisten über diesen zurückgehaltenen Tadel zu beruhigen, zumal er sich, was ich genau weiß, nur auf Zweierlei, und noch dazu Äußeres, bezog. Raro fand nämlich, daß in fast allen Gedanken dieses Komponisten deren erste Hälfte nach der Dominante leitet, die zweite aber wieder nach der Tonika zurückgeht, sodann, daß er manchmal nicht schön genug klaviermäßig erfinde und instrumentiere. Zu beiderlei finden sich auch in den Sonaten Belege. So im ersten Satz der ersten Sonate F-moll, im 8. Takt C, kurz darauf Rückgang nach F; im zweiten Satz derselben As, im 8. Takt Es, im 16. Rückgang nach As; im Mittelstück desselben Satzes As-moll, im 8. Takt Es, bald darauf Rückgang nach As; im letzten Satz F-moll, im 8. Takt C. usw. Ja, auch sämtliche Sätze der andern Sonate haben denselben harmonischen Schnitt. Daß aber ein so vortrefflicher Klavierspieler oft so schwierig und unbequem setzt, könnte ich mir nur dadurch erklären, daß er vielleicht nicht am Klavier komponiert[570].

Die Sonaten sind, wie gesagt, in leichterer Stimmung gehalten und spielen sich oft schwerer als die schwierigsten: die Hände müssen immer neue Lagen annehmen, die Finger immer in die Mitteltasten eingreifen; kurz, sie sind, was man sagt, kritisch. Was Raros Wunsch einer schöneren Instrumentierung anlangt, worunter er wohl schönere Stellungen der Akkorde, tönendere Begleitung versteht, so hängt das oft zu genau mit dem Gedanken selbst zusammen, als daß man Änderungen vorschlagen dürfte. So viel über Raros kleine Aussetzungen. Im übrigen bleibt natürlich die Achtung für das, worauf es ankömmt, für das Talent, dieselbe hohe. Als Ganzes halt' ich den letzten Satz der Sonate in Cis-moll für das bedeutendste; hier wird es innerlich wärmer und singt alles, namentlich in der Mitte, wo die Bässe das Thema anfangen wollen; so hebt sich auch der letzte Teil der andern Sonate vor den andern hervor, die mir kälter, ohne Lust geschrieben vorkommen. In diesem letzten Satze

finde ich vorzüglich den zweiten Gedanken (in Dur) glücklich, ja reizend. In der Harmonie fallen mir der 1. Takt auf S. 8, Syst. 6 der 2. Sonate, mehr noch der Takt 1 auf S. 11, Syst. 2 in der 1. Sonate auf, der in der Schnelligkeit übersehen worden scheint. Bei der Wiederholung ist die Oktave umgangen.

Auch klar, aber um vieles gründlicher, gewissenhafter, interessanter gearbeitet ist die Sonate von Hrn. Enckhausen. Im ersten und zweiten Satz will sie noch nicht recht aus einem gewissen altfränkischen Ernst heraus; im dritten wird sie aber bewegter, origineller und bestreift mehr das Beethovensche Terrain. Leider sind mir die Werke dieses Komponisten immer in einer so verworrenen Opuszahlenreihe, — heute einmal 40, dann wieder 9, — zu Gesicht gekommen, daß ich über den jetzigen mutmaßlichen Standpunkt seiner Leistungen nichts mitzuteilen vermag.

Der Klang mancher Namen erweckt oft gleich vornherein gute Meinung. So der des folgenden Komponisten, dessen Sonate das erste, was mir bis jetzt von seiner Hand bekannt worden. Das Wort „Hand“ wünschte ich etwas betont. Die Sonate scheint mir nämlich durchaus mehr ein Werk der Hände, des Verstandes, als des Geistes, der Begeisterung. Wenn ich manche Komponisten und Kompositionen einem verstimmten, aber einem Instrumente von schönem Tone vergleichen möchte, so andere wieder einem allzu mathematisch scharf im einzelnen gegeneinander gestimmten, was deshalb wieder im ganzen nicht zusammenklingen will. Das letztere beziehe ich auf die Sonate; sie ist noch zu ängstlich abgemessen; ihre Einfachheit ist nicht die der Meisterschaft, sondern die eines unjugendlichen Selbstzwanges, ein Übel, woran z. B. auch die ganze B. Kleinsche Schule mehr oder wenig leidet und gelitten hat. Hier und da sieht man wohl, wie der Komponist sich der Ketten entledigen möchte, und an manchen Reminiszenzen, daß er mit Beethoven vertraut ist; im ganzen will sich aber nirgends die feinere Gesangesblüte entfalten, die zur wärmeren Teilnahme an das Werk fesselte. Immerhin wird es als eine ernste Bestrebung der allgemeinen Beachtung empfohlen.

---

44. Schweizerische Alpenklänge[571].

Nr. 1. Impromptu, comp. p. E. G. Kulenkamp. Oe. 47.
Nr. 2. Improvisata, comp. p. F. Liszt. Oe. 10, Nr. 1.
Nr. 3. Divertissement, comp. p. A. Späth. Oe. 151.
Nr. 4. Air suisse varié p. J. Schad. Oe. 3.
Nr. 5. Introduction et Rondeau, comp. par F. Ries. Oe. 182, Nr. 1.
Nr. 6. Nocturne sur le Chant Montagnard, comp. par F. Liszt. Oe. 10, Nr. 2.
Nr. 7. Introduction et Rondeau, comp. par F. Ries. Oe. 182, Nr. 2.
Nr. 8. Rondeau Suisse, comp. p. J. Schad. Oe. 4.
Nr. 9. Rondeau, comp. p. F. Liszt. Oe. 10, Nr. 3.

Alles, was auf eine solide Basis gegründet mit Konsequenz durchgeführt wird, fordert uns Achtung ab; und aus diesem Grund auch die obige Sammlung, zunächst für das Land bestimmt, in dem sie entstanden, durch die Mitwirkung ausländischer Komponisten aber auch eines jeden Interesse in Anspruch nehmend. Wir wünschen ein fröhliches Gedeihen. Daß aber die Musik von neun über Themen desselben Volkes geschriebenen Kompositionen, hintereinander gedacht oder gehört, der Eintönigkeit ihres Charakters wegen etwas ermüden muß, liegt in der Natur der Sache. Dazu ist sie aber auch nicht; man soll sich heute und morgen an ihr ergötzen, einmal die Erinnerungen auffrischen, die man vom Anschauen der herrlichsten Natur in seine Heimat mitgebracht, oder den Mut, einmal dahin zu gelangen, — wie denn jeder Musiker die Schweiz gesehen haben müßte.

Die Beiträge von Liszt berühr' ich nur flüchtig, da er als Komponist in einer neuen Entpuppung begriffen scheint, in die man nicht voreilig greifen darf. Die hervorstechendsten Kompositionen der Sammlung, werden sie unter seinen Fingern gewiß Wunderstücke von Klangmalerei. Echos, Kuhglockengeläute, jodelnde Jungens, goldgrüne Matten, dies und noch mehr wird uns der große Virtuos und seine fruchtbare Phantasie in der Improvisata vor die Augen bringen: dagegen im Notturno Kapellenglöckchen, Alphörner am Abend, nahenden Sturm, stürzende Wasserfälle und Lawinen, bis zuletzt die ersten bekannten Glöckchen rufen und der alte Fön sich murrend wieder in seine Schluchten verkriecht. Eine seiner besten Kompositionen überhaupt aber scheint mir das Rondo Nr. 3, welches von Guß und guter Form und wirklich gedankenvoll und humoristisch ist, einige Gemeinplätze abgerechnet, die sich leider in allen seinen

Kompositionen neben den kühnsten Kraftstellen finden. Als etwas Charakteristisches muß man noch die höchst sorgsam angegebene Vortragsbezeichnung auszeichnen. — Im Komponisten von Nr. 4 und 8 machen wir die erste Bekanntschaft eines, scheint es, jungen Talents, auf den Liszts Nähe in Genf nicht ohne Einfluß gewesen zu sein scheint. In Werk 3 gefällt mir manches; das andere ist dagegen kaum zu Ende zu bringen vor lauter Anfängen und in aller Hinsicht mißraten. Die Harmonien S. 3 zum Schluß klingen gut und können gerechtfertigt werden, dagegen die gleich folgenden S. 4 wahrhaft fürchterlich und platt obendrein. Der Komponist arbeite dennoch fleißig fort; es läuft eine musikalische Ader in ihm. — Die Beiträge des Hrn. Ries sind wahrscheinlich auf den Wunsch des Verlegers geschriebene Arbeiten, über die sich nichts sagen läßt. — Den Zweck der Sammlung, der doch zunächst auf Vergnügung und Bildung mittlerer Spieler ausgeht, erreicht das Impromptu des Hrn. Kulenkamp mehr als die im Anfang genannten Kompositionen, zu denen Virtuosenhände gehören. Es besteht aus einer artigen wohlklingenden Einleitung, von der man lieber ohne das unterbrechende und aufhaltende Allegro in das Thema kommen möchte, dem vier leichte Variationen mit einem kleinen Finale folgen. Liefere der Komponist nur Herrlichstes; wir werden's anerkennen und tragen ihm nichts nach. Das Divertissement des Hrn. Späth ist gut und ernsthaft angelegt, fällt aber bald in einen phlegmatischen Charakter, aus dem einen erst das erste Thema in etwas wieder herausreißt. Das Ganze gehört einer vergangenen Zeit an.

Nachträglich. In der letzten Rondoschau vergaß ich beim Abschreiben des Manuskripts das Rondo von K. Schunke zu erwähnen. Das alte Brouillon vorsuchend fand ich darüber: „Das Rondo des Hrn. K. S. kann man Schülerinnen aufs beste empfehlen; es ist über eine Cacucha aus einem neufranzösischen Ballett gearbeitet, nett, leicht, lieblich, die Finger bildend."

---

45. Aus Beethovens Nachlaß:

»Seufzer eines Ungeliebten«, von G. A. Bürger. — »Die laute Klage«, von Herder. — Zwei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nach Beethovens Originalmanuskript.

Eine einfache Titelabschrift genügt, auf die beiden Gesänge aufmerksam zu machen. Zweifle ich auch, ob sie Beethoven bei seinen Lebzeiten noch veröffentlicht hätte, da nämlich der erstere einer älteren Epoche seiner Kunst angehört, so fühlt man auch hier an einzelnen Drucken die Riesenhand, der nun einmal alles gelang. Der »Seufzer eines Unglücklichen« klingt etwas geschmacklos und zopfig im Gedicht; in der Musik fällt ganz besonders die Ähnlichkeit auf, welche die komponierten Worte „Wüßt' ich, daß du mich lieb und wert ein bißchen hieltest", mit der Hauptmelodie in Beethovens Phantasie für Klavier mit Chor und, will man weiter gehen, mit der zum letzten Satz seiner 9. Sinfonie haben. In allem Bezug bedeutender ist die »Klage der Turteltaube« und durchaus Beethovenisch. Nur gegen 2 Takte (S. 15, T. 2 bis 3) könnte man Verdacht hegen, ob sich nicht eine Undeutlichkeit des Manuskripts eingeschlichen habe. Indes paßt die etwas mühselige Modulation der Worte wegen auch.

In derselben Verlagshandlung erschien soeben eine neue Auflage vom schönen, hehren »Abendlied unterm gestirnten Himmel«, an dem man sich von neuem erheben wolle.

---

46. Variationen für Pianoforte.

L. Horwitz, Einleitung und Variat. über ein Thema von Weber. Werk 19. — F. Hartmann, Variat. über ein Thema von Rossini. Werk 23. — A. F. Kappal, Brillante Variat. über ein Thema von Novelli. Werk 5. — Fr. Burgmüller, Brillante Variat. über ein beliebtes Thema. Werk 33. — J. André, Variat. über ein Thema von Bellini zu 4 Händen. Werk 25. — L. F. Witt, Variat. über »An Alexis usw.« Werk 25. — J. v. Kroguls̃ki, Phantasie und Variat. über eine Krakovienne. Werk 1. — K. H. Henkel, 12 Variationen. — M. Bernard, Variat. über ein russisches Thema. — H. Enckhausen, Variat. über ein Thema von Strauß zu 4 Händen. Werk 49. — J. Legrand, Einleitung und brillante Variat. über ein Originalthema. Werk 1. — F. Anton Weber, Variat. über »An Alexis.« Werk 6.

Der verehrte Leser weiß, wie wir sein Interesse an so übersichtlichen Artikeln durch eine gewisse Rangordnung der Tonnummern zu steigern

lieben, so daß er die besten immer zuletzt geschildert erhält, heute haben uns indes die Komponisten selbst des oft schwierigen Rubrizierens überhoben und sie fast sämtlich mit so gleicher Begeisterung gearbeitet, daß wir nur blind hingreifen können und keinem Unrecht zu tun glauben durch Zu-früh-nennen.

Eröffne denn Hr. Horwitz den unsterblichen Reigen! Seine Variationen sind vielleicht ursprünglich für eine Flöte und später aufs Klavier übertragen; ein ordentlicher Rezensent hat nichts, als sie „leicht, klaviergemäß, für häusliche Zirkel passend" zu finden. Hr. Hartmann unterscheidet sich wenig von seinem Vorgänger, in der 3. Variation ausgenommen, die einen Funken Melodie zeigt und einige Stimmenführung. Quinten sind nicht im Werke. Anerkennung verdienen auch die Veränderungen des Hrn. Kappal, eines mutmaßlichen Schülers von Czerny; er wollte für Dilettanten schreiben, und es ist ihm gelungen. Auch das 33. Werk des Hrn. Burgmüller, der in England einen starken Ruf genießt, sind Variationen und heißt »Mon Retour de la Suisse«. In der Schweiz gibt's hohe Berge und tiefe Täler, von denen man lernen kann; Komponisten sollten nie von dort zurückkehren. Dagegen versetzt uns das folgende auf ein Bellinisches Thema gebaute Variationsheft nach Italien, wie es ja auch eine ausgepreßte Zitrone tut. Ein Enthusiast versprach einmal, über das „Ja" einer Schauspielerin, das ihr in einem Trauerspiel besonders gelungen, ganze Bücher zu schreiben: versuch' er seine Meisterschaft an neuen Variationen, ob sie ihn nicht verläßt. Die folgenden Variationen über Himmels »An Alexis send' ich dich« sind „allen liebenswürdigen Pianofortespielerinnen hochachtungsvoll" gewidmet, also der größten Zahl der Spielerinnen; die kleinere könnte manches an ihnen aussetzen, wollte sie sich rächen; zu verwerfen sind sie indes nicht. Hr. von Krogulski debütiert ganz leidlich, wenn auch in einer Nebenrolle; das »Religioso« S. 5 erinnert an Webers Schlummerarie im »Freischütz«; sonst geht es, bis auf eine passabel hübsche Einleitung, immer la la, li li, lu lu u. s. f. — Endlich stoßen wir auf etwas Originelles, und der Leser sieht rasch in die Höhe nach dem Titel, — wenn auch nur auf einen lakonischen Titel; denn der Inhalt ist möglichst zahm und breit, und der Komponist, 12 Variationen hindurch, in sein Thema ordentlich verliebt, daß er gar nicht lassen kann von der ersten Harmonie und der Tonart. Endlich aber, im Koda, zeigt er, daß er auch ins Zeug gehen könne und übergehen, und nun moduliert er in einem Atem von G-dur aus durch Fis-moll—D-dur—B-dur—Es-dur—B-dur—A-moll—

Fis-dur—H-dur—Es-dur—B-dur—A-moll—Fis-dur—H-dur—Es-dur—As-moll—Gis-moll—Dis-moll und einige andere Doppelkreuztonarten, bis wir unvermutet wieder im freundlichen G-dur stehen. Auffallend ist noch die Bemerkung über Variat. V „den Pianiss.- u. Fortiss.-Zug zusammen".

Die noch zu besprechenden Variationen sind mit einiger Wut weniger anzuhören; die des Hrn. Bernard zwar augenscheinlich nicht originell u. dgl., aber gefällig, modisch, mittelschwer und brillant und nirgends so trostlos platt als die meisten der vorigen. In Variat. 1, Takt 16 steht ein Fehler; über die Quinten S. 7 im letzten Takt sind keine Worte zu verlieren. Die Variationen des Hrn. Enckhausen erheben sich ebenfalls nirgends zu Kunstwerken, und das Straußsche Thema ist darin ernsthaft genug bearbeitet, indes sind sie hübsch, solid, melodiös und zum Durchspielen mit Schülern wohl geeignet. Ordentliche Konzertvariationen in Czerny-Thalbergscher Weise findet man im ersten Werk des Hrn. Legrand und trotz manchen Bombastes Geschmack und Erfindung im Passagenwerk und überhaupt eine leicht fügende und ordnende Hand. Musikalischen eigentlichen Gehalt haben die zweite und vierte Variation den meisten, obwohl den andern der größere Beifall des Publikums folgen wird. Neu und nicht gut ist es, daß Einleitung und Finale aus F, während Thema und Variationen aus As gehen. Bei der Kenntnis, die der Komponist von seinem Instrument besitzt, und den Zeichen von Talent, die sich sonst verraten, stehen noch kunstwürdigere Nachfolger zu erwarten. Den vielen komponierenden Webers gesellt sich hier noch ein Friedrich Anton zu, in dessen Variationen wir einen guten Musiker empfehlen können. Sie sind nicht etwa ungeheuer und sollen's auch nicht sein, aber dem Thema angepaßt, klar, wahr und oft innig und von zarter Empfindung. Wir sagen darüber nicht mehr, als jeder, der sie aufmerksam durchgeht, selbst sagen wird, — deren es recht viele geben möge. 22.

---

47. Eine Vision.

Gelegenheitsmusik für Pianoforte[572].

F. X. Chotek, Variationen über ein Thema aus »Lucia von Lammermoor« von Donizetti. Werk 24.

J. Benedict, Phantasie über Motive aus der Oper »Fair Rosamond« von J. Barnett. Werk 28.

H. Herz, Phantasie und Variat. für Pfte. mit Begleitung des großen Orchester über ein Thema aus »Norma« von Bellini. Werk 90.

H. Bertini, Große Phantasie über die von Rubini in die »Straniera« eingelegte Kavatine. Werk 113.

Derselbe, Brillante Phantasie über Themas a. d. »Postillon von Lonjumeau« von Adam. Werk 116.

J. Schmitt, Phantasie (zu 4 Händen) über Themas aus den »Hugenotten« von Meyerbeer. Werk 261.

Derselbe, Divertissement (zu 4 Hdn.) über Themas a. d. »Soirées mus.« v. Rossini.

J. P. Pixis, Phantasie und Variat. (zu 4 Händen) über ein Duett a. d. »Blitz« von Halévy. Werk 133.

Zentnergewichte an so leichte Ware legen, wer würde das? Indes verlangt auch eine gute Salon- und Gelegenheitsmusik ihre Meister, und sollte ich da jemandem den Preis zugestehen, so wär' es doch wieder H. B., der sich auf das Entzücken versteht wie irgendeiner, in der Unterhaltung plötzlich wie zerstreut abbricht, ein Terzerol aus der Tasche zieht statt des Tuches, über Kopfweh klagt und zuletzt alles in einer Galoppade weg- und niedertanzt. Etwas mehr im Hintergrunde steht H. H., obwohl mit dem Kreuz der Ehrenlegion geschmückt[573], seine Stirne ist leicht umwölkt, sein Blick mild, er beschwert sich über Undankbarkeit der Welt, die ihm schon so viel selige Stunden zu verdanken. „Was wird noch aus dem werden", flüstert eine Dame einer zweiten ins Ohr, „er hat ordentliche Leidensfurchen im Gesicht bekommen." „Aber, trefflichster Herr Ch.", raunt ihm jemand in die Ohren, „in welchem altmodischen Frack erscheinen Sie! Suchen Sie fortzukommen! Aller Augen seh' ich schon auf Sie gerichtet." Anders Herr J. B., er möchte sich vor einigen Lords, mit denen er eben spricht, geradezu auf die Erde niederlegen und versichert ihnen, nur bei ihm könnten sie in kurzer Zeit Musik und seine Kompositionen lernen, im Schlafe lehre er ihnen alles. Die Lords sagen freundlich zu. In einer Ecke sitzt Herr S., simpel, obwohl anständig gekleidet, der Beste von allen. „Rossini ist ein Genie", meint er, „seine Soireen ein Ausbund von Liebenswürdigkeit." Zuletzt tritt P. ein. „Ein guter Musiker", flüstert man sich zu. Auch du, mein Brutus? „Die

Verleger wollen's nun einmal so." — Endlich zieht X. ein Blatt aus der Tasche: „Das sind wieder einmal Rezensionen in der Neuen." — „Wahrhaftig, hängen sollte man sie", meinte ein anderer wild. Zum Schluß wurde viel getanzt.

---

48. Album du Pianiste.

Das Gute und Schöne wiegt in diesem Album über; es unbedingt empfehlen zu können, wünschte ich nur die Variationen von Jacques Herz heraus, die, wie das Machwerk immer, neben Ausgezeichnetem sich nun erst recht elend ausnehmen. So geht es uns Deutschen aber, die wir in solche Sammlungen gern von allem etwas hineinpacken möchten, Solides, Leichtes, Schweres, Modisches und nun auch etwas für die Klimperer. Wie leicht ließe sich in einer Stadt wie Berlin ein gewandter Künstler finden, der eine solche Sammlung anzuordnen, die Blumen sinnvoll zu einem Kranz zu verbinden wüßte, so aber kann einem eine Verunzierung, wie die Jacques Herzsche, gleich die Hälfte des übrigen verleiden, und muß man es obendrein noch bezahlen.

Was dem Album die meisten Käufer verschaffen wird, ist wohl namentlich das durch Klara Wieck verherrlichte Andante mit Etüde in H-dur von Adolph Henselt. Dem Andante wüßte ich nichts als eines jener schönsten Sonetten von Petrarca, das sich mit den Worten „benedetto sial giorno" usw. anfängt, an die Seite zu setzen; es sucht seinesgleichen. Die Etüde, zu anderer Stunde erfunden und in keiner tieferen Beziehung zum Andante gedacht, bringt es aber beim Zuhörer aus dem Herzen in die Hände, und ihre Wirkung ist wie bekannt die allgemeinste, daß alles durcheinander spricht vor Freude. Der Komponist war lange im Zweifel, ob er die Melodie der Etüde vor jener großwogigen Begleitung nicht erst in einfacherer vorführen sollte, wovon ich ihm bescheidentlich abriet, aus mehren Gründen, von denen der eine, daß die Etüde dann eine mehr variationsähnliche Wirkung hervorbrächte, ihm am meisten zu gefallen schien. Leider muß man das Stück jetzt in allen möglichen Gesellschaften zu hören bekommen, wie denn neulich ein armes Fräulein an ihm wie an einem schweren eisernen Kasten schob, der nicht von der Stelle wollte.

Louis Berger hat mit drei kurzen Charakterstücken: »L'innocenza«, »il Cordoglio« und »Rondo capriccioso« beigesteuert, die vielleicht schon vor längerer Zeit geschrieben sein mögen. Das zweite,

»il Cordoglio«, »das Herzeleid«, weckt zu innigem Anteil; das Rondo fängt etwas altmodisch an, nimmt jedoch später ein eigenes Wesen an, das bis zum Schluß fesselt und die Überschrift rechtfertigt.

Von Chopin enthält das Album ein Notturno, den Dichter in den ersten Takten verratend. Der Gesang des ersten Verses (man kann es so heißen) ist möglichst zart und wohllautend; matter dagegen, wie Chopins zweite Erfindung so häufig, der zweite. Den Schluß halte ich für später angesetzt.

Die Variationen über »Rule Britannia« von Moscheles, Cramer, Hummel und Kalkbrenner gewinnen Interesse durch Zusammenstellung und sprechen für ihre Komponisten. Das Thema ist aber seines dreimaligen Anfangs im Hauptton wegen eines der unglücklichsten zum variieren.

Einer Einleitung mit Polonäse von Kalkbrenner kann ich nur wenig Geschmack abgewinnen; es fließt, kann aber kaum enden.

Ein kleines Scherzo von Mendelssohn, schon früher als Beilage zur „Berliner Allg. Mus. Zeitung" abgedruckt, macht sich trotz seiner Kürze oder vielmehr wegen ihr geltend. Es läßt sich kaum geistreicher sein in so wenig Sekunden.

Ebenfalls jener Zeitung entlehnt ist eine »Rhapsodie champêtre« von Moscheles, deren Charakter mir indes etwas außer der Sphäre des Komponisten zu liegen scheint. Immerhin läßt sich auch an ihr, namentlich an Führung der Bässe, des Meisters Art erkennen.

Das Scherzo von Reißiger ist artig und hält sich auf anmutiger Oberfläche.

Zum Schluß, da die Reihenfolge der Stücke alphabetisch nach den Namen der Komponisten, folgt ein Kapriccio von Taubert, das an zu großer Länge und, will es mir scheinen, an einer gewissen Prosa leidet, so treffliche Stellen und einzelnes Schön-Überraschende es anderseits auch hat. Auch wäre der Vorwurf zu großer Schwierigkeit bei geringer Dankbarkeit, den ihm Virtuosen vielleicht machen, kein ganz unbegründeter.

Als Zugabe folgen Kompositions-Fac-Similias von Spontini, Meyerbeer, Moscheles, Hummel und Cramer und zuletzt ein sehr interessantes lustiges Tableau von vielen Hundert Namenszügen lebender oder gestorbener, bekannter oder unbekannter Komponisten. Von ersteren zeichnet sich der Paganinis als wahrhaft diabolisch aus, während das Auge mit Vergnügen auf J. S. Bachs „Sonntagshand", wie Zelter sagt, und der genialisch gezogenen des Prinzen Louis von Preußen ver-

weilt. Merkwürdig mit ihren grotesken Verzierungen und von anderen bekannten verschieden ist auch die von Beethoven mitgeteilte. Das Tableau gewährt einen artigen Zeitvertreib, zumal die Handschriften richtig und treu nachgezeichnet sind, wie Referent mit Schrecken an seiner eigenen wahrnimmt, die ihm höchstens ein Champollion[575] oder eine Geliebte herausfindet. R. S.

---

49. Zu den musikalischen Beilagen der Neuen Zeitschrift für Musik.

Aus der Einladung.

Hauptsächlich hoffen wir, durch das Unternehmen jungen talentvollen Komponisten, denen der Weg zur Öffentlichkeit meistens so sehr versperrt ist, nützlich zu werden; muß schon die Aufnahme ihrer Kompositionen an sich als eine Auszeichnung betrachtet werden, so kann es auch gewiß kaum ein rascheres und sichereres Mittel zur Bekanntmachung ihres Namens geben als eine von Tausenden gelesene Zeitschrift. Für den Leser, für den jungen Künstler wie für uns haben Beilagen aber noch einen Hauptvorteil. Gerade ihnen werden wir die strengste kritische Aufmerksamkeit widmen, Schönheiten und Mängel, soweit sich dies durch Worte tun läßt, gerade hier nachweisen, wo der Leser, die Kompositionen neben sich, Schritt vor Schritt nachfolgen kann und den Gegenstand des Urteils vor Augen stehen hat. Das Urteil vielseitiger und fester zu stellen, werden wir daher auch oft die von uns zur Aufnahme in die Zeitschrift bestimmten Kompositionen vorher mehreren unserer fähigsten Mitarbeiter mitteilen und verschiedene Meinungen mit Namensunterschrift nebeneinander abdrucken lassen. So haben wir auch im Sinne, als zweite Beilage ein Heft Kompositionen desselben Gedichtes, das seinerzeit in diesen Blättern abgedruckt werden soll, beizugeben und die Lieder stufenweise vom mangelhaften bis zum gelungenen übereinander zu stellen. Es kann nicht fehlen, daß dies jung und alt zur Teilnahme anregen, überall nützen und interessieren wird. Aber auch der alten Zeit soll gedacht werden. Namentlich liegt uns an Verbreitung vieler noch ungedruckter Kompositionen von J. S. Bach, deren sich bereits einige der herrlichsten in unserm Besitz befinden. Über manche andere Pläne, die wir mit diesen Beilagen in Verbindung zu bringen gedenken, werden wir später noch ausführlicher sprechen[576].

Heft II.

Mendelssohn, »Pagenlied.« — O. Lorenz, »Mignons Lied«. — St. Heller, Deutsche Tänze für Pianoforte. — H. W. Rieffel, »Geistliches Lied« und »Ermunterung«, Gesänge für 4 Männerstimmen. — R. Schumann, Intermezzo für Pianoforte.

Fürs erste votieren wir dem Verleger einen Dank für das artige Titelblatt im Rokokogeschmack, der ebendeshalb neu. An Namensgewicht kann sich diese zweite Beilage mit der ersten freilich nicht messen, und es ist ja eben Bestimmung dieser Beilagen, auf Unbekanntere aufmerksam zu machen. Doch sieht, auch auf dem Titel, ein bekannter und hochverehrter Name über die andern hervor. Das »Pagenlied« halten wir für sehr liebenswürdig in seiner Grazie, seinem leichtkecken Ton; man sieht den Burschen lustwandeln, und es will ihm gar nicht aus dem Gedanken: „Wenn die Sonne lieblich schiene wie in Welschland lau und blau usw.". Um so ernster nimmt sich dagegen Mignons tiefe Sehnsucht nach dem Süden aus; ein Zufall ließ die beiden Lieder aus gleicher Tonart gehen. Es hat uns an der Komposition dieses so oft und oft unglücklich in Musik gesetzten Liedes aus »Wilhelm Meister« die einfache, der Situation entsprechende Auffassung sehr zusagen wollen, wenn uns auch die Melodie hier und da nicht ganz frei und sozusagen von der Stimme geboten erscheint, in welchem Bezug wohl die Beethovensche Komposition als Muster aufzustellen ist. Der Name des bescheidenen kenntnisreichen Komponisten wird dem Leser aus manchem Aufsatz der Zeitschrift bekannt sein.

In den »Deutschen Tänzen« von Stephen Heller treffen wir sicher auf nichts Außergewöhnliches; sie sind eben, was sie sein wollen, naive leichte Tanzmelodien, wie sie sich etwa J. Pauls Walt vor Beginn des Larventanzes (in den »Flegeljahren«) vorsang. So sei auch der Vortrag dieser Ländler (dies sind wenigstens die zwei letzten) leise, zart, nach innen gerichtet. Der Komponist hat wohl Größeres und Bedeutenderes schon hervorgebracht, von dem auch in der Zeitschrift bereits die Rede war; leider komponiert er aber überhaupt zu wenig in Betracht seiner schnellen produktiven Kraft. Von seinen Lebensumständen wissen wir so viel, daß er ein geborner Ungar, von Kindheit zum Meister bestimmt und schon in frühern Jahren in mehreren deutschen Städten öffentlich aufgetreten, zurzeit lebt er in Augsburg.

Der Komponist der beiden Gesänge »Geistliches Lied« und »Ermunterung« ist Organist in Flensburg und als Erzieher einer talent-

vollen Tochter auch in diesen Blättern bereits erwähnt. Seine Beiträge sprechen einen biedern, deutschen und eigentümlichen Charakter aus. Im »geistlichen Lied« gefällt uns weniger die Melodie an sich, als die religiöse Haltung des Ganzen; dazu entspricht die charakteristische Bewegung dem Sinn der Worte; es ist offenbar für eine tiefe Baßstimme. Der vierstimmige Gesang scheint uns frisch und wirkungsvoll; schön eigentümlich wird er erst in der zweiten Hälfte; Wendungen in den letzten sechs Takten sind überraschend, dabei natürlich.

Den letzten Beitrag erklärt und entschuldigt das Motto aus »Macbeth« in einiger Hinsicht; es ist ein Bruchstück aus einem größeren Satz, wo er noch mehr als hier den Eindruck eines wilden phantastischen Schattenspiels hinterlassen mag[577]. Der Komponist wünschte nicht, daß man die Musik für eine Unterlage des angeführten Mottos hielte, es ist umgekehrt, er fand erst später jene dem Sinne der Musik nahekommenden Worte.

Schließlich laden wir nochmals nahe und ferne Kunstgenossen zu Einsendung von Beiträgen freundlich ein; die Freude über ein neu entdecktes Talent, das wir auf diesem Wege rascher als sonst in die Öffentlichkeit einzuführen meinen, zählen wir zu unsern liebsten.

Die Redaktion.

Heft III.

P. Garcia, »Die Kapelle.« — J. Mathieux, »Trinklied.« — A. Henselt, Impromptu. — L. Berger, »Hofer«, Lied, einstimmig und vierstimmig.

Vielleicht dankt uns der Leser, was wir ihm im dritten Heft unserer Beilagen zusammengestellt, Tonstücke der verschiedensten Art in Form und Charakter, darunter zwei mit weiblichen Namen, die in neuester Zeit die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt in hohem Grade auf sich gelenkt. Über Pauline Garcia haben diese Blätter schon an mehren Orten berichtet. Als Sängerin ihrer berühmten Schwester nachstrebend, in der Komposition ihr vielleicht überlegen, scheint sie auch dem letztern und höhern Talent die größere Sorgfalt zuzuwenden. Das Lied ist merkwürdig, als ein deutsches Lied von einer Spanierin komponiert, dann durch sich selbst in seiner Gestaltung und Abrundung. Die Musikerin hat das Bild des Dichters bis ins Zarteste ausgemalt und Eignes hinzugetan, indem sie den Hirtenknaben im Anfang singend einführt. Das letztere mag vielleicht etwas spielend erscheinen; im Gegensatz aber zur ruhenden Landschaft, die der Dichter vor uns ausgebreitet, treten

die Kontraste nun um so lebendiger vor. Nach dem Schluß hin verschwindet der Gesang des Hirtenknaben allgemach und klingt wie ein Echo nur in der Begleitung hier und da; es ist, als ob das Glöcklein seinen Gesang immer mehr übertöne. Ein Vortrag, wie er der Komponistin eigen, eine Stimme, wie ihre aus dem Innersten kommend, werden dem Lied die rechte Färbung und Bedeutung geben[578].

Sehr verschieden von dem Beitrag dieser reichbegabten Künstlerin ist der einer andern, ein Trinklied, und noch mehr eines in G-moll. Scheint mir diese dunklere, fast wild auftretende Tonart auch nicht vom Gedicht geboten, das heiter und schönsinnig zur Werthaltung unserer teuersten Güter auffordert, so mag die Auffassung der Komponistin als ein Zeichen der Zeit angesehen und vielleicht aus jener weiblichen Dichterschule hergeleitet werden, die wir aus Rahels und Bettinas Schriften kennen. Wer die Komponistin, ihre musikalische, durchaus weibliche Natur genauer schätzen lernen will, mag es aus ihren vor kurzem erschienenen Liederheften, die der innigsten Anerkennung würdig, wie sie sie bereits überall gefunden haben.

Ein kleines Stück von Henselt ruft ihn uns in seiner ganzen Liebenswürdigkeit ins Gedächtnis; es ist volksliedmäßig und spricht sich vollkommen aus in den wenigen Takten. Er sollte schwächern und kleinern Händen mehr dergleichen geben.

Des letztern Beitrages noch zu erwähnen, so spricht er für sich durch den Namen seines Meisters; uns wiegt so ein Lied in seiner Ursprünglichkeit, seiner herrlich tiefen Reinheit ganze Opern auf, wie sie uns aus dem Ausland kommen. In der ersten Erfindung scheint das Lied für eine Stimme gedacht; die reichere vierstimmige Kopie hebt aber die Wirkung um ein bedeutendes. Eine womöglich lebendige Vergleichung der beiden Bearbeitungen muß Musikfreunden von großem Interesse sein.

Heft IV.

Vesque von Püttlingen, »Die Geisterinsel« von H. Heine für 1 Singstimme mit Pianoforte. — Leopold Schefer, »Generalbeichte« von Goethe für 3 Stimmen. — Joseph Elsner, »Trauermarsch« aus dessen neuester Passionsmusik für das Pianoforte eingerichtet. — Josephine Lang, »Das Traumbild« von H. Heim für 1 Singstimme mit Pianoforte.

Der erste Beitrag rührt von einem Dilettanten her, einem hochgestellten Beamten in Wien, der sich noch unlängst auf der dortigen ersten Bühne auch in der Oper versucht. Über seine Leistungen im Liederfache

hat die Zeitschrift bereits früher berichtet. Franz Schubert scheint nicht ohne Einfluß auf den Komponisten gewesen zu sein, wie andererseits seine Melodie oft an italienische erinnert; eine Bemerkung, die man an mehreren süddeutschen Komponisten, wie Lachner, Thalberg, Proch u. a. machen kann. Dem Sinne des Heineschen Gedichtes entsprechend ist es der graue, trübe Ton der Musik, der die Wirkung der Komposition macht; von den Worten entkleidet, erschiene sie allerdings etwas einförmig und harmoniearm.

Der Name des Verfassers des zweiten Beitrages ist wohl ein allbekannter; gern hätten wir dem Leser eine größere Probe seiner gediegenen musikalischen Bildung gegeben, wenn es der sparsam zugemessene Raum unserer Beilagen gestattet hätte. Erfreue man sich auch der kleinen Gabe des Dichters! Die Überschrift „mit Pathos" war nötig; sie bezeichnet Maß und Ausdruck, in dem der Gesang vorzutragen, auf das bestimmteste. Auffallend erscheint es, daß er nur für drei Stimmen gesetzt ist.

Von Joseph Elsner ist nur wenig bekannt; wir geben hier einen Auszug aus einem größeren Werke, über das unser Warschauer Korrespondent in Nr. 27 d. Bandes das Ausführlichere mit warmer Teilnahme berichtet. Das Arrangement hätten wir reicher und vollstimmiger gewünscht.

Das Lied von Josephine Lang ist ein feines, äußerst zartes Gewächs, das wir der aufmerksamen Betrachtung des Lesers anempfehlen; es gefällt uns durchaus in seiner Innigkeit, namentlich da, wo es ins C-dur ausweicht, wie denn das Ganze sehr ausdrucksvoll deklamiert ist. Alles Vorzüge, die man in einem vor kurzem bei Haslinger erschienenen Liederhefte noch zahlreicher antreffen wird; dasselbe Heft enthält auch eine Komposition des von dem Mannheimer Musikverein ausgeschriebenen Preisgedichts, die mir gleichfalls unter allen mir zugekommenen als die am innigsten und eigentümlichsten aufgefaßte erschienen. Die Verfasserin, noch sehr jung, lebt meistens in Augsburg[579].

50. Sinfonien[580].

Auf dem Gebiete der Sinfonie begegnen wir zuerst einem sehr achtbaren Erstlingswerke eines jungen Berliner Komponisten, Möhring. Von seiner Sinfonie war es namentlich der erste Satz, der sich durch Form- und Stoffbeherrschung und wirksame Orchesterbehandlung auszeichnete, wir halten ihn für den gelungensten Teil des Werks; das Adagio ist sehr fleißig gearbeitet, doch erschienen die Motive, namentlich das 2. zur Verarbeitung benutzte, für eine ausgedehntere Durchführung nicht interessant genug; der Satz machte indes immer einen wohlgefälligen Eindruck. Das Scherzo war etwas steif ausgefallen. Nach des Komponisten Versicherung und unserm eigenen Gefühl war es auf ein schnelleres Zeitmaß berechnet, doch möchten wir, auch dieses vorausgesetzt, ihm große Bedeutsamkeit nicht zuerkennen. Dem Finale fehlt es nicht an Kern und innerem Leben; eine kontrastierendere Massen- und Lichtverteilung würde ihm, eben als Schlußsatz, und somit der ganzen Sinfonie, wohl eine schlagendere Wirkung bereitet haben. Die Sinfonie fand und verdiente Beifall. Es wird dem Komponisten bei erlangter größerer Freiheit und Leichtigkeit in Handhabung der Form auch über einen größeren Reichtum der Erfindung zu gebieten gelingen.

Eine neue Sinfonie von Lachner, die 6., tritt uns demnächst entgegen. Wir erinnern uns von den 5 andern des Komponisten nur noch 2 gehört zu haben: außer der Preissinfonie eine frühere, irren wir nicht, in D-dur, welche letztere wir für die tüchtigste halten. Der erwähnten neuen hört sich die Geläufigkeit der Tonsprache, die Gereiftheit der Gedankenführung, die Gewandtheit in Handhabung der Orchesterkräfte und Effektmittel eines gebildeten, erfahrenen Tonsetzers bald an. Eine gewisse sich gehenlassende Breite aber, ein wir möchten sagen zu bequemes Ausspinnen der Gedanken, das mit dem Gehalte und Gewichte des verarbeiteten Stoffes nicht ganz im richtigen, wohlberechneten Verhältnis sich findet, steht der Entfaltung jener Vorzüge zu freierer, unbedingter Wirkung im Wege. Eine formelle Ungewandtheit im letzten Satz befremdete uns gerade bei einem so gewandten Tonsetzer. Es schließt dieser Satz seiner 2. Hälfte einmal so vollständig befriedigend, selbst rauschend ab, daß die Versammlung zum großen Teil bereits zum Aufbruch sich anschickte. Hätte die Sinfonie wirklich hier geschlossen, vielleicht, daß die Wirkung eine entschiedenere gewesen wäre. Das Werk war nicht sehr warm, doch anerkennend aufgenommen[580a].

51. Aus Franz Schuberts Nachlaß.

Die Hrn. Diabelli u. Komp. in Wien haben wieder einige bedeutende Kompositionen aus Schuberts Nachlaß[581] veröffentlicht, auf die wir namentlich Gesangvereine usw. aufmerksam machen. Es sind:

Op. 134: »Nachthelle« von J. G. Seidl, für Tenorsolo und vierstimmigen Männerchor mit Pianoforte.
Op. 135: »Ständchen« von Grillparzer, für Altsolo und vierstimmigen Frauenchor mit Pianoforte.
Op. 136: »Mirjams Siegesgesang« von Grillparzer, für Sopransolo und Chor mit Begleitung des Pianoforte.
Op. 139: »Gebet« von de la Motte Fouqué für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Begleitung des Pianoforte.

Die beiden ersten müssen reizend wirken; sie sind äußerst zart und charakteristisch. Das einförmige Kolorit zu heben, in das der rein vierstimmige Männergesang wohl oder übel oft verfällt, hat Schubert ihm eine Solostimme eingeflochten und das Klavier zur Begleitung beigegeben. Die Idee ist glücklich, wenn dadurch freilich den Männergesangquartetten, die kein Instrument in der Nähe haben, die Ausführung unmöglich gemacht ist; denn das Klavier ist wesentlich und darf nicht fehlen. Dann aber, im Verein aller, wird auch der Genuß ein doppelter sein. Das »Ständchen« hat eine gleiche Form wie die »Nachthelle«, nur daß es für Frauenstimmen geschrieben ist; von schönen Stimmen vorgetragen und gut einstudiert muß es von wundervoller Wirkung sein, wenn auch ein von Frauen gebrachtes Ständchen in der Wirklichkeit schwerlich vorkommen möchte[581]. Auch im »Ständchen« ist das Klavier wesentlich und trägt die Harmonie. Schuberts bekannte Manier, einen Rhythmus, eine Begleitungsfigur von Anfang bis zum Schluß festzuhalten, trifft man auch in diesen Gesängen wieder. Daß sie schön für die Stimme geschrieben sind, darf man glauben, auch sind sie nirgends verfänglich schwer. — »Mirjams Siegesgesang« ist eine Komposition größeren Umfangs, eine Art Kantate, die wohl ursprünglich mit Begleitung des Orchesters geschrieben ist; ist das letzte der Fall, wie wir beinah überzeugt sind, so bedauern wir, sie nur im Arrangement kennen lernen zu können. Doch verleugnet die Komposition auch in der vorliegenden Gestalt ihre Wirkung nicht; der Grundton ist eigen altertümlich, alt religiös, fast biblisch. Aus anderen Kompositionen Schuberts weiß man, mit wie glücklicher Phantasie er die fremdartigsten Stoffe zu beherrschen versteht. Der Form nach altertümlich zu schreiben kann man lernen;

aber den Geist alter Zeit wie in leibhafter Klarheit heraufzubeschwören, dazu gehört ein Dichter. Wir treffen übrigens sogar auf eine Fuge; sie ist geistreich genug. Das Ganze schließt, wie es begonnen hat, heiter und glänzend. Im »Gebet« nun spricht sich der moderne gläubige Christ aus und hier mit ganzer Innigkeit und Kraft; dies sind unsere Palestrinagesänge, so spricht sich die neue Kunst im Gebet aus, duldend und vertrauend, aber auch tatkräftig und zum Handeln bereit. Man wird den Gesang nicht ohne innigen Anteil hören können.

So blüht denn der Lorbeerkranz um Schuberts Stirn immer voller. Wer hätte von dem Liederkomponisten gedacht, daß er noch solchen Reichtum in sich barg, wie es jetzt immer klarer wird. Möchten sich doch auch freundliche Hände bald zur Herausgabe seiner anderen Gesangswerke, der Opern und der großen Messen, verbinden. Wien hat noch im Augenblick keine größeren musikalischen Schätze im Besitz als diese.

---

52. Preistrio (D-moll)

für Pianoforte, Violine und Violoncello von J. C. Louis Wolf.

Referent hat obiges Trio nur einmal gehört: es ist indes so klar und einfach, daß ein einmaliges Anhören schon hinzureichen scheint, über die Komposition ein Urteil zu fällen.

Der Namen der Hrn. Preisrichter erinnere ich mich nicht mehr genau[583]; jedenfalls aber haben sie ein Talent ausgespäht, das Aufmunterung verdient und, glaubt es sich nicht etwa schon fertig, gewiß noch Bedeutendes zutage bringen wird. Dafür spricht die erfreuliche Richtung, die sich im allgemeinen im Trio zeigt, die ungekünstelte Art des Ausdrucks, die bereits erlangte Fertigkeit in Handhabung der Form. Verdiente so der talentvolle Künstler ein Lob, so doch kaum einen Preis. Es wäre schlimm, wenn unter den zur Mannheimer Preisausschreibung eingesandten Trios nicht wenigstens ein Fünftel dem L. Wolfschen gleichzuachtender Stücke sich gefunden hätte, — oder die Einsender müßten alle einen sonderbaren Begriff von preiswürdigen Trios haben, — und so arm sind wir in Deutschland noch nicht, daß wir dem ersten besten den Lorbeer nachzutragen brauchten. Doch streiten wir nicht um das Glück, das der gekrönte Komponist gehabt; auch Glück gehört zur Kunst, und doppelt beneidenswert der Künstler, dem es schon im Anfange seiner

Laufbahn lächelt, aber auch doppelt verantwortlich, wenn er den liebevollen Erwartungen, die man von ihm gehegt, nicht Wort hält, wenn er, eitel geworden durch den augenblicklichen Erfolg, sich gar verwirft. Die Person des Komponisten ist mir übrigens nicht bekannt; ich weiß nicht, ist er jung oder alt, Nord- oder Südländer. Eines aber, wie gesagt, geht aus seinem Trio hervor, daß er schöne Kräfte zum Wettstreit mitgebracht, und daß die Zukunft auf ihn als auf einen rüstigen Kämpfer zählen darf. Wir fügen noch einiges über die Komposition selbst bei, damit man wisse, was man von ihr ungefähr zu erwarten hat. Die Form ist die gewöhnliche im Ganzen wie in den einzelnen Sätzen, die Anlage mittlerer Größe; zu den sogenannten „großen" Trios gehört die Komposition nicht. Eine entschiedene Eigentümlichkeit spricht sich ebensowenig aus wie eine Vorliebe für den oder jenen Meister, wenn nicht etwa für K. M. v. Weber. Der Satz ist rein, modern-einfach, die Ausführung nicht schwierig. Einen wirklich bedeutenden Charakter hat keiner der Sätze, wohl aber alle eine anmutige Physiognomie. Am wenigsten behagte mir das Andante mit seinen altmodischen Variationen, am meisten das Scherzo. Der letzte Satz hat ein gar zu wohlfeiles Thema; der zweite Gesang ist musikalischer. Neues, Feines in der Harmonie, im Passagenwerk usw. enthält das Trio wenig oder gar nichts, dagegen auch nichts geradezu Triviales. Diese einzelnen Züge mögen dem Leser einen Umriß von der Komposition geben. Erfreulich ist es noch zu bemerken, daß ein in dieser Zeitschrift früher aufgestellter Ausspruch, „daß bei künstlerischen Wettkämpfen meistens einheimische Künstler den Preis davontrügen", auf diese Preiskomposition nicht anzuwenden, da der Sieger, wie wir hören, in Wien lebt, welche Stadt, wie vieles Unkraut doch auch wuchern mag, uns denn doch von Zeit zu Zeit auch ein gutes Talent sendet, als das wir den Komponisten nochmals bezeichnen müssen.

---

53. Das Mozartalbum,

an dessen Herausgabe Hr. Kapellmeister Pott[584] in Oldenburg seit 2 bis 3 Jahren arbeitete, ist vor kurzem erschienen, und wir beeilen uns, die interessante Galerie der in ihm zusammengestellten Kompositionen etwas näher zu beleuchten.

Das Album zerfällt in drei Abteilungen, in Kompositionen für mehrere Stimmen, in Lieder für eine Stimme mit Pianoforte und in

Pianofortekompositionen. Voran steht eine Lithographie der Mozartstatue, auf einem zweiten Blatt eine Abbildung der anderen bildlichen Verzierungen des Piedestals, die wohl die Oper, die Kirchenmusik, die Sinfonie und die Kammermusik versinnlichen sollen. Der jedesmaligen Abteilung sind die Faksimiles der Komponisten, die beigesteuert, vorangesetzt. Diese letzteren sind:

(1. Abt.) **Franz Lachner:** Der »134. Psalm« für zwei Chöre; wie alles von der Hand dieses Komponisten gewandt und wohlklingend gesetzt, auch im Ganzen kirchlich würdig, doch ohne besondere Eigentümlichlichkeit und jedenfalls jener Art süddeutscher katholischer Kirchenmusik zufallend, die sich zur streng protestantischen, durch J. S. Bach vertretenen, wie italienische zu deutscher Musik verhält.

P. Lindpaintner: »Das deutsche Land« für 4 Männerstimmen. Gleichfalls ohne hervorstechende Eigentümlichkeit, so daß man auf hundert Verfasser schließen könnte, doch von guter Wirkung. Die übermäßige Sekunde:



war leicht wegzubringen.

K. G. Reißiger: »Das Vergißmeinnicht« für 4 Männerstimmen, zart, ansprechend, zierlich abgerundet. Statt des *ff* auf dem Wort „Vergißmeinnicht" hätten wir lieber nur ein *f* gesetzt.

Fr. Schneider: »Sehnsucht« für 4 Männerstimmen. Das Gedicht, im höchsten Grade subjektiv, hätte sich wohl besser zu einstimmiger Behandlung geschickt. Doch wird es auch in dieser Gestalt Sänger und Freunde finden. Das 2. ges im 1. Takt des 1. Basses und das 2. b im 5. Takt des 2. Tenors sind wohl Druckfehler.

Ch. H. Rinck: »Kyrie« für ganzen Chor mit Orgel, klar, einfach, würdig.

W. J. Tomaschek: »Mich ergreift, ich weiß nicht wie« von Goethe, für Tenor mit Chor mit Pianoforte, frisch und derb, im Sinne des Gedichts. Bei heiterer Tischgesellschaft von der rechten Wirkung.

K. Arnold: »Danket dem Herrn« für 4 Männerstimmen. Der Komponist war uns bisher nur dem Namen nach bekannt. Sein erstes, was wir kennen lernen, verrät eine wohlausgeschriebene Hand, ein klares Ohr, doch ohne höhere Stileigentümlichkeit zu entfalten.

A. F. Häser: »Trost in Tränen«, fünfstimmig. Vortrefflich im Satz wie im Charakter, besonders zart und innig, nicht im gewöhnlichen 4stimmigen Schlendrian. Dies Lied ist uns eines der liebsten im Album.

v. Seyfried: »Chor alla Capella zur priesterlichen Benediktion«, wohl keine seiner bedeutendsten Kompositionen, doch überall den technischen Meister bekundend.

Morlacchi: »Salve Regina« für Chor. Kirchenmusik ganz in der Weise des gesunkenen italienischen Geschmacks, der nicht der unsrige.

A. Methfessel: »In der Fremde« für 4 Männerstimmen. Gut komponiert, etwas sentimental-prosaisch.

H. Stuntz: »Lob des Wassers« und »Der beste Grund«, zwei 4stimmige Kanons heiterer Art, leicht zu lösen wie zu singen.

H. Proch: »Lebenslied« für 4 Männerstimmen. Die 2 ersten Takte sind ganz Mendelssohns: „Wer hat dich, du schöner Wald", das der Komponist indes vielleicht gar nicht gekannt. Das Lied hat Fluß und Leben, wenn auch keine Tiefe, die das Gedicht sogar ablehnt. Die Oktave S. 47, Takt 1 zwischen 2. Tenor und 2. Baß war leicht zu radieren.

B. v. Miltitz: »Vater, in deine Hände« für Sopran, Tenor und Baß. Es hat diese Art des dreistimmigen Satzes ihr Schwieriges; wir wissen auch nicht, warum sich der Komponist der vorteilhafteren Wirkung des 4stimmigen von selbst begeben hat. Ein hinzugesetzter Alt würde das Stück in jedem Falle wohlklingender machen.

Joh. Strauß: »Soll dieser Tag mein letzter sein« für Chor. Der Verfasser ist nicht der bekannte Wiener, sondern der badensche Kapellmeister, sein Stück aber ein wertvolles, das den guten Musiker namentlich in der Mitte durch feine imitatorische Behandlung verrät.

J. F. Fröhlich: »Leichter Sinn« für 4 Männerstimmen. Titel des Gedichtes, Name des Verfassers wie die Musik stimmen gut zusammen.

P. Lindpaintner gibt noch ein zweites Lied für Männerstimmen: »Maria, Gnadenmutter«, das eine andere und erstere Saite anschlägt als das ersterwähnte.

Die zweite Abteilung des Album beginnt

Spontini mit einem Lied »Die Blumen«, dessen schwerfällig reflektierender Inhalt sich nicht gut zur musikalischen Behandlung eignet. Dies hatte auf die Musik Einfluß, die etwas Steinernes, Unbehilfliches

an sich hat. Auch scheint das Klavier nicht das Instrument des Komponisten zu sein; es klingt alles arrangierter Orchestersatz. Eine bekannte Quintenfolge verdeckt Spontini im 1. Verse folgendermaßen:



Im 2. Verse schreibt er aber dennoch:



Wir führen die Stelle nur zum Beweis des Zwiespaltes an, in dem sich zuweilen selbst ein so alter Meister befinden kann.

J. Benedict: »Frühlingsklagen«. Den trüben Schluß erwartet man nach dem Vorhergegangenen nicht; wir finden das Gedicht schon von vornherein zu leicht, zu heiter aufgefaßt. Im übrigen zeigt der Komponist wie immer Geschick und Routine.

J. W. Kalliwoda gibt das Lenausche »In der Schenke, am Jahrestag der unglücklichen Polen-Revolution«, weshalb, wie wir hören, dem ganzen Album der Eingang in die österreichische Monarchie untersagt sein soll. An der Musik haben wir uns erfreut; sie muß, von einem echten deutschen Baß gesungen, von frappanter Wirkung sein.

L. Spohr: »Unterwegs«. Ein zartes Gedicht, eine noch zartere Komposition; vielleicht die schönste im Album.

A. Pott: »Wiegenlied« mit Violoncellobegleitung, aber kein gewöhnliches, sondern für ein Fürstenkind eines. Die Musik ist leicht und gefällig.

Fr. Curschmann: »Die Rose«. Der Anfang erinnert an das »Am Rhein, da wachsen unsre Reben«. Das Ganze in seiner melodischen Anmut läßt uns den frühen Verlust des jungen Künstlers wiederholt bedauern.

R. Schumann: »Volksliedchen«. (Wenn ich früh in den Garten geh) Syst. 4, Takt 3 ist ein Druckfehler; statt des 1. Viertel muß ein Achtel und statt der 2 Sechzehnteile zwei Achtel stehen.

J. Rastrelli: »Der Wanderer«. Eine weit ausgesponnene Komposition, die vielartige Empfindungen in ein Ganzes zu vereinigen strebt. Der Anfang des Gesanges:



erinnert sehr an Marschners: »Im Herbst, da muß man trinken« (obwohl dies wieder an das Scherzo der 8. Sinfonie von Beethoven). Im einzelnen treffen wir auf vieles Gutempfundene; das Ganze will sich aber, wie gesagt, nicht runden. Nicht schön für die Singstimme geschrieben ist:



In der Mitte dieses Liedes findet sich übrigens ein Druckversehen. Die Worte S. 84: „Wo find' ich deinen Segen usw." sollen doch wohl nicht noch einmal wiederholt werden. Leider ist das ganze Album sehr inkorrekt und fast keine Seite von bedeutenden Fehlern frei.

Oskar Kronprinz von Schweden: »Chanson des Pirates« von V. Hugo. Das erstemal, daß wir eine Komposition des hohen Verfassers zu Gesicht bekommen. Es gleicht einem wilden Seestück und ist uns trotz seiner Grellheit lieber als manches Dosengesicht mancher deutschen Komponisten.

K. Banck: »Um Mitternacht« wird von einer wohlklingenden Begleitung getragen und rundet sich gut ab. Die vielen Wiederholungen der Worte „Um Mitternacht" sind wohl Zusätze des Komponisten; geradezu falsch scheinen sie uns am Schluß. Der Dichter singt nämlich:

Um Mitternacht hab' ich die Macht
In deine Hand gegeben; —
Herr über Tod und Leben,
Du hältst die Wacht.

Daraus macht aber der Komponist zum Schluß: „Um Mitternacht hältst du die Wacht", ganz gegen den tiefen Sinn des Schlusses des Gedichtes.

H. Truhn: »Lied« von K. Reinhold. Klein, aber innig und ausdrucksvoll, wird viel und gern gesungen werden.

Joh. Berwald: »Die Klage am Strande«. Ein sonderbares Stück, das wir nicht verstehen. Die Übersetzung (das Gedicht ist ein schwedisches) mag schuld daran sein. Der Schluß lautet:

Vielleicht in einem Regenguß
Ich falle, Holde, dir zu Fuß.

Wir wissen nicht, ist's Ironie, ist's Spott. Im übrigen verrät die Musik, deren Verfasser wir zum erstenmal begegnen, einen vielerfahrenen, einen echten Musiker.

K. Kreutzer: »Jägers Leid« und »Jägers Lust«, zwei Lieder der Art, wie sie ein routinierter Komponist schockweise machen kann, scheinen uns eines Mozart-Albums nicht würdig.

Wir kommen zur kleinsten, zur dritten Abteilung, Solokompositionen für das Pianoforte, die von

J. Moscheles mit einer Ballade eröffnet wird. Das Wort »Ballade« trug wohl zuerst Chopin in die Musik über. Übrigens scheint uns nur das Wort neu, die Sache kann man schon in Beethoven und Schubert finden. Das Stück von Moscheles will wohl den Eindruck, den es macht, einen finstern, nebelhaften, der uns an die Küsten Schottlands gemahnt; die Tonart bewegt sich in As-moll und verwandten; zu Spielern verlangt es Künstler ersten Ranges.

J. F. Kittl: »Romanze«. Der erste Teil süßlich, der zweite kräftig markierter. Das Ganze scheint uns zu anspruchsvoll zu seiner Kleinheit.

W. H. Veit: »Rhapsodie«. Ein ausgezeichnetes, künstlerisch abgerundetes Stück mit schönem Vorder- und Hintergrund. Meisterhaft ist der Rückgang nach F-moll zum Schluß von S. 120. Der Komponist verdient die vollste Anerkennung für seine Gabe.

F. Mendelssohn-Bartholdy: »Der Blumenkranz«. Keine Originalkomposition, sondern ein von K. Czerny übertragenes Lied, das uns weit besser als solches gefallen.

S. Thalberg: »Notturno« ganz in seiner Weise. Melodie oben oder in der Mitte, um und darum Harpeggien: gut gespielt von einschmeichelnder Wirkung.

Ende gut, alles gut. Wir hätten das Veitsche Stück zum Schluß gesetzt. Anstatt dessen erhalten wir eine Mélodie sentimentale et Cadence agitée von K. Czerny (Oeuv. 688). Der Komponist, der uns so viele

Beweise seiner Schreibseligkeit, gewiß auch eines Talentes gegeben, ist bekannt. Wir wissen wenigstens nicht mehr über ihn zu sagen.

Durchblätterte nun Mozart das Album mit seinem klaren, alles ergründenden Blick, oder tut er's in jenen lichteren Regionen, wo er thronen mag, so möchten wir wissen, wem er am innigsten für seine Gabe die Hand drückte. Daß ihm die Huldigung so vieler ausgezeichneter Männer ein beglücktes Lächeln abgewönne, wer möchte daran zweifeln. Und so haben wir nichts zu tun, als noch dem zu danken, der dieses Liebeswerk veranlaßte, und nichts zu wünschen, als daß es den edlen Zweck einer Beisteuer zum Mozartdenkmale im vollsten Maße erreichen möge! —

54. »Moses«, Oratorium von A. B. Marx.

Es ist uns der Klavierauszug dieses Werkes von der Redaktion zugestellt worden, der wir unsere Ansicht darüber mitzuteilen schon vor dem Erscheinen des »Moses« zugesagt hatten. Nur ungern erfüllen wir das Versprochene jetzt, wo wir das Oratorium näher kennen gelernt; es hat uns lange nichts so abgestoßen als diese Musik, und es tut uns dies Geständnis leid um des Verfassers willen, dessen schriftstellerisches Talent von niemandem höher gestellt werden kann als von uns. Zum Komponisten fehlt ihm unserer Meinung nach fast alles. Welcher Fleiß, welcher starke Wille dazu gehören mag, ohne schöpferische Kraft dennoch ein so umfangreiches Stück zustande zu bringen, wir müssen es bewundern, aber es erfüllt uns auch mit Trauer, den Mann, der für andere so gut sehen kann, in seiner eigenen Sache für ganz verblendet erklären zu müssen. Wir ehren den Lehrer, der auch schaffen will, steht es nur nicht in gar zu schlimmem Verhältnis mit dem, was er lehrt. Kann man schöner und ergreifender über Sebastian Bach schreiben, als Marx getan? Rührt es nicht, wenn er, bei Beethoven verweilend, fast schwärmerisch wird? Kann man mit schärferer, blitzenderer Waffe gegen einen Feind ziehen als er? Und lehrt er die Jugend, kann man es gründlicher, hingebender tun? Und nun er, durch Buchstaben zu wirken verschmähend, selbst reden möchte durch die geliebten Schriftzeichen der Tonkunst — was gibt er? Ist das die Melodie, die er lehren will? Ist das die saubere Harmonie, über die er ganze Bücher, die besten in ihrer Art, geschrieben? Ist das die Meisterschaft in allen Formen, auf die er überall dringt? Ist das

die urschöpferische Kraft der Erfindung, wie er sie an Bach, Mozart, Beethoven erkannt? Wir wollen nicht darauf antworten; wir müßten darauf überall dasselbe sagen, — daß wir auf das bitterste getäuscht worden sind, daß wir selbst bei den einzelnen Stellen, wo wir anfingen zu hoffen, bald wieder auf unser Endurteil zurückkamen, es fehle hier alle Gestaltungskraft, aller Schönheitssinn. Eine einzige, wenigstens besondere Idee fiel uns auf: die „Stimme des Herrn" im meistens achtstimmigen Chor zu behandeln. Kurz und gut angebracht, hätte sie wohl wirkungsvoll ausfallen können; achtzehn Seiten des Klavierauszugs aber ausgedehnt, der Schlußsatz des zweiten Teils sogar in einen Anlauf zu einem Fugato endigend, will es uns, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, ein Verstoß gegen die Natur des Gegenstandes dünken. Sichtlichen Fleiß hat der Komponist auf die Charakteristik der einzelnen Personen, wie der gegensätzlichen Chöre der Israeliten und Ägypter verwandt; was hilft das alles, wo das Beste fehlt — Schönheit des musikalischen Ausdrucks. Ein glückliches Motiv fällt uns auf im ersten Teil zu den Worten: „und dein grimmiger Zorn" — aber der Verlauf des Satzes? Ist das Durchführung? Es ist nicht zuviel gesagt, es findet sich im ganzen »Moses« nicht einmal nur ein in der Form geglücktes, wirklich abgerundetes Musikstück. Und dann, welche Deklamation, wie von aller Natur verlassen! Welche Harmonien — Mißklänge nämlich! Wünscht es die Redaktion, so sollen ihr die Belege schriftlich vorgelegt werden. Es schien uns nichts zu fruchten, den Raum dafür in Anspruch zu nehmen.

Noch eine Hoffnung hegen wir: daß uns eine baldige Vorführung des Werkes manches in einem günstigeren Lichte sehen lasse. Vielleicht findet sich bald Gelegenheit, da ein hiesiger Verein, wie wir hören, mit dem Einstudieren des übrigens äußerst schweren Werkes beschäftigt ist. So ist es recht, man soll sich mit allem bekanntmachen. Ändert sich dann unser Urteil, so verlasse sich der Komponist darauf, wir widerrufen feierlichst. Heute aber konnten wir nicht anders[585].

---

55. Kompositionen für Pianoforte.

Karl Evers, Dritte Sonate (D-moll).

Werk 22.

Es ist eine bedenkliche Ebbe in der Literatur der Klaviermusik eingetreten, namentlich in Solostücken für das Instrument, weshalb wir immer mit Teilnahme nach Kompositionen greifen, die wenigstens ihrem Titel nach auf ein ernstes künstlerisches Streben schließen lassen. Irren wir nicht, so wurde der Komponist obiger Sonate in Wiener Blättern sogar als eine Art Restaurateur des guten Geschmacks und zwar seiner Bestrebungen im Sonatenfache wegen bezeichnet: ein Urteil, das nach unserer Meinung indes außerordentlich einzuschränken ist. Wir kennen die früheren Sonaten des Herrn Evers nicht; stehen sie aber nach Form und Gehalt nicht höher als die vorliegende, so sind sie eben Versuche wie diese; sich in klassischen Formen zu versuchen macht aber noch lange keine Klassizität. Wie dem sei, die Sonate reicht vollkommen hin, sich ein Urteil über das Talent und Streben des Komponisten zu bilden. Ist schon jeder Versuch, sich in größeren Formen zu bewegen, sie beherrschen zu lernen, ein löblicher, so dürfen wir diese Anerkennung auch Herrn Evers nicht vorenthalten; andererseits treten freilich Ungeschick und mangelhafte Bildung nie stärker hervor, als wo sie sich an größere Formen wagen, und es kann einem talentreichen Dilettanten ein kleines Lied gelingen, während er bei dem Versuch einer Sonate vielleicht nicht über die Modulation nach der Dominante hinauskommt. Vor allem also vermissen wir in der Sonate die Meisterschaft in Handhabung der Form. Wie der Komponist auf S. 4 schon nach F-dur moduliert, wieder abläßt, noch einmal nach F-dur moduliert, dann mühselig nach A-moll kommt usw. usw., — geschieht noch alles ungeschickt, fast schülerhaft. Nun kann ein Werk trotz formeller Schwächen charakteristische Vorzüge und Schönheiten besitzen; aber auch in diesem Bezug treffen wir nur auf wenig Ausgezeichnetes. Daß jeder Takt Musik sei, die Forderung dürfen wir freilich nur an den Meister stellen; wir verlangen weniger von Herrn Evers, doch auch mehr als solche dürre, klappernde Passagen wie Seite 6 und 7. Das ist die leidige Hummelsche Manier, die denkt, nach der gehörigen Rührung müsse nun auch dem Zuhörer imponiert werden durch Fingerfertigkeit. Daß zum Schluß des Satzes dieselben Passagen und dann in der Tonika vorkommen, versteht sich. Dem ersten Satz folgt ein Adagio

in Fis-dur, ein ziemlich geschmackloses Stück, halb Zopf, halb moderne Süßlichkeit; es wäre besser ungedruckt geblieben. Das Beste in der Sonate scheint uns das Thema des letzten Satzes, es hat Schwung und Leben; was dann folgt, ist fast nur Passagengeschnörkel, der eintretende Marsch Bellinisch genug. Statt des erwarteten Kraftschlusses verläuft sich der Satz plötzlich wie in den Sand und in ein dreifaches *p*. So schließt die Sonate; möge sie der Komponist selbst als eine Studie betrachten und später die Meisterwerke nachfolgen lassen; vorderhand wäre nur der gute Wille anzuerkennen.

Joachim Raff, 3 Pièces caractéristiques. Oe. 2.

Ein ganz neuer Komponistenname, ein Opus 2, das Vertrautheit mit der neusten Spielweise, hier und da wahrhaft musikalische Züge verrät — kurz eine Überraschung. Das Heft enthält zwei mit »Prélude« überschriebene Stücke und einen Walzer. Den letzten wünschten wir unterdrückt, er klingt wie ein leichtfertiger Witz nach einer Liebeserklärung. An den andern Nummern gefällt uns die bei allem Ernste doch jugendliche Empfindung; ein Etwas, das auf eine Zukunft hindeutet. Noch liegt der Komponist unter den Banden moderner Virtuosität; weiß er zu widerstehen, wir dürfen vielleicht Schönes von ihm erwarten; an Begabung scheint es ihm nicht zu fehlen.

St. Heller,

Improvisata sur une Mélodie de H. Reber. Op. 18. — Caprice sur un motiv de l'Opéra de Monsigny: »Le Déserteur«. Op. 41.

Wenn jemand ein Recht hat, seine Bearbeitungen fremder Motive mit einer Opuszahl zu bezeichnen, so ist es der obige Komponist. Die Zeitschrift hat schon öfters auf die eigentümliche, geistreiche Weise aufmerksam gemacht, mit der St. Heller andrer Gedanken umzumünzen weiß, daß sich die Originale dafür nur zu bedanken haben. Dabei schreibt er so vortrefflich für sein Instrument, weiß oft mit wenigen Mitteln so schöne Wirkungen hervorzubringen wie kaum ein anderer Salonkomponist. Und was dies alles überwiegt, eine blütenreiche Phantasie spielt in seinen Gebilden; so führt er uns in der Kaprice über ein Thema von Monsigny wie durch Zauberei in eine alte verklungene Zeit, so gibt er in der Improvisita über eine ländliche Melodie von Reber eine ganze

kleine Dorfgeschichte; er hält uns fest wie mit spielenden Fingern, und wir lassen's uns gern gefallen. Die Deutschen fangen an, diesen schalkhaften Geist zu begreifen; möchte ihm Zeit und Ruhe zu größeren und Originalarbeiten kommen! Dies eine wünschen wir[586].

H. Wichmann,

Sonate (G-moll). Werk 1. — Drei Stücke für Pianoforte. Nokturno. Etüde. Mazurka. Werk 2.

Eine Sonate als Opus 1 hat zwiefachen Anspruch auf unsre Teilnahme; wenn schon das seltne Konzentrieren der schaffenden Kraft zu Erzeugung größerer kunstwürdiger Gebilde als die Phantasien, Übertragungen, deren Hervorbringung heute in doppeltem Sinne keine Kunst mehr ist, jedenfalls Beachtung heischt, so ist dies um so mehr der Fall, wenn ein Künstler, statt einige entlehnte Gedanken in einer saloppen, ausgetretenen Form mit einem Passagenschwall zu übergießen, sich in die Öffentlichkeit mit einem Werke einführt, das die Aussprüche eigner Gedanken in einer gebildeten, edlen Form und dazu gleiche Mächtigkeit des Strebens wie der künstlerischen Bildung bedingt. Ein vorsichtiges Urteil ist hier doppelt Pflicht. Gestehen wir von vornherein, daß wir manches und Hauptsächliches an der Sonate auszusetzen haben, daß wir uns namentlich gegen Auffassung und Stil des Ganzen erklären müssen. Größere, bedeutsamere Formen erfordern auch einen kräftigeren Flügelschlag der Phantasie; weiche, liebliche Melodien, kurzgeschürzte Perioden, leichtgerundeter, einfacher Formenbau reichen nicht allein aus. Es bedarf da kräftiger, kühner Gedanken, einer schwunghaften Ausführung. Nicht bloß die Liebesklagen der Hirtenflöte, auch der Wogenschlag der Leidenschaft soll da seine Sprache finden. In allen vier Sätzen dieser Sonate fließt alles so weich und sanft dahin, nirgends ein Anstoß, eine Brandung; überall derselbe glatte Spiegel. Es fehlen die kräftigen Gegensätze, dem Lichte der Schatten. Was aber das Instrumentale anbelangt, so gewährt die Sonate im allgemeinen ungefähr den Anblick einer Haydnschen. Darin liegt freilich ein harter Vorwurf, wir können ihn aber dem Komponisten nicht ersparen. Hat er, was wir ihm nicht absprechen, ein gesundes Talent, ein wahrhaft ernstes Streben, so muß, so wird er bald von selbst höhern Flug nehmen. In jedem Fall ist eine Enttäuschung je früher, desto weniger schmerzlich. Wäre Hummel, Moscheles, wäre Beethoven nicht für ihn dagewesen — dessen, was die neuste Zeit für die Technik des Pianofortespiels tat, gar nicht zu erwähnen

— so wäre gar nichts weiter zu sagen. Hat er sich aber absichtlich herbeigelassen, etwas Leichtes zu liefern, so ist das wenigstens unklug. Bei einem ersten Werke, zumal einer Sonate, erwartet man, daß der Künstler sein Höchstes und Bestes gebe.

Zu Annahme eines solchen absichtlichen Herabstimmens berechtigt manches schon in der Sonate, mehr aber noch in den 3 Stücken des Op. 2. Das Notturno ist ein einfaches liederartiges Stück, ganz in der weichen, träumerischen Weise, die dieser Gattung und, wie es scheint, dem Komponisten besonders zugesagt; ganz ähnlich die Mazurka, die jedoch durch den Tanzrhythmus einen lebhaften Anstrich erhält. Die Etüde bringt für die Technik nichts Neues, aber die Haltung und Rundung des Ganzen, der lebhafte, ungestörte Fluß, der männlichere Charakter des Stückes erregt die Vermutung, daß der Komponist wohl nur weniger einer einseitigen Hinneigung zu weichlicher Sentimentalität nachzugeben, seinem Talente einen freieren, rücksichtslosern Schwung zu gestatten brauche, um Bedeutendes zu leisten.

V.

Konzertbesprechungen und -ankündigungen[587].

56. Reminiszenzen aus Klara Wiecks letzten Konzerten in Leipzig[588].

Das Ungewöhnliche setzt uns in Erstaunen, wenn wir ihm nahestehen, allein die Gewalt des Augenblicks hindert uns immer, die Ursache von der Wirkung zu unterscheiden. Mit der Ferne kehrt das Bewußtsein zurück. Wie indessen der Sonnenstrahl, ungeschwächt an Kraft, zu den entlegenen Polen eilt und der verminderte Glanz der befruchtenden Wärme keinen Eintrag tut, so kann es dem wahren Künstler ebensowenig Nachteil bringen, wenn wir außerhalb der Werkstätte seiner Schöpfungen mit ihm in Verkehr treten und auf den Brennspiegel der Empfindung die Reflexe des äußeren Lebens fallen lassen.

Das richtige Urteil hat die Erfahrung zur Mutter, und parteilose Vergleiche führen zu einer klaren Anschauung. Als ich daher Klara gehört[589] und mir Rechenschaft geben wollte von ihren Leistungen, trat ich mit ihr in das Atelier der Belleville.

Sie sind verschiedene Meister aus verschiedenen Schulen; zueinander gestellt, gehört jene der deutschen, diese der französischen an. Das Spiel der Belleville ist bei weitem technisch-schöner; bei ihr erscheint jede Passage als ein Kunstwerk aus dem Ganzen, bis ins feinste ausgearbeitet, bei Klara als eine verschlungene Arabeske, aber mehr speziell oder charakteristisch. Dagegen fehlen jener vielleicht die zauberischen Mitteltinten der Nebenstimmen. Denn wie die Bässe die tragenden Wurzeln sein sollen, von den andern Stimmen durchsichtig überhangen, nicht verdeckt — so verzweigen sie sich bei Klara durch das Ganze. Der Ton der Belleville schmeichelt dem Ohre, ohne mehr in Anspruch zu nehmen, der der Klara senkt sich ins Herz und spricht zum Gemüt. Jene ist dichtend, diese das Gedicht. Die Schranken, welche sich erstere einmal gesetzt, darf sie niemals überschreiten ohne den Verlust des Beifalls, den das Talent stets sichert; außerhalb ihrer Grenzen würde der Kunstapparat seine Wirkung verfehlen. Dem Genie stehen Freiheiten zu, welche man dem Talent verweigert. — Nur um die Perle zu gewinnen sucht man die gefahrvollen Tiefen des Meeres auf. Das ist eben der Fluch des Talents, daß es, obgleich sicherer und anhaltender sich fortarbeitend und bildend, endlich an dem Grenzstein seines Ziels stehen bleiben muß, während das Genie leicht auf der Spitze des Ideals schwebt und sich oben lächelnd umsieht.

Das Schöne in einer ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten zu sehen, welche günstigen Umstände müssen sich dabei vereinigen! Wir fordern dazu große, tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerks, Enthusiasmus des Darstellenden, Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken wie aus einer Seele, inneres Verlangen und Bedürfnis des Genießenden, momentan günstige Stimmung des Gebenden und Empfangenden, glückliche Konstellation der Zeitverhältnisse und Interesse im allgemeinen sowie des spezielleren Augenblicks, der räumlichen und andern Nebenumstände, Mitteilung des Eindrucks, der Gefühle, Ansichten usw. — Widerspiegelung der Kunstfreude im Auge des andern. Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechsmal sechs?

Das Konzert von Pixis war ein Orangenstrauß in Klaras Hand. Mad. F... sagte zum Dr. H... mit einer Rose, Klara mache in den Herzschen Variationen zuviel Verzierungen, die ja nicht einmal dort ständen. — „Wie wenig verschlägt's", antwortete dieser, „ob die Kokette eine Blume mehr oder weniger empfängt" — und sah dabei Mad. F. scharf an, die ganz in toten Blumen saß.

Herr C..., ein Freund von dunklen Partien, meinte: Die Sinfonie von Hesse hätte zuviel lichte. Manier mißfiele schon am Original (Spohr), geschweige die nämliche am Kopierenden, dennoch wäre schöne Anordnung des Ganzen und gesunde Ausführung der Teile sehr zu loben. Was Chopins Variationen anlange, so seien dieselben ein nicht ohne Genie geschriebenes Werk, das aber immerdar Mannesspeise bleiben müsse, von Weibern weder zubereitet noch genossen werden könne und daher vom Publikum auch nur äußerlich begriffen worden wäre. — „Der gemeine Gedanke, wird er wahr und einfach ausgesprochen, beleidigt an sich nicht, aber der verblümte, zugestutzte, der mehr und heiliger sein will[590]." Das letzte sollte wohl auf die Herzschen Adagios gehen?

Das Unglück des Nachahmers ist, daß er nur das Hervorstechende des Originals sich anzueignen, das Eigentlich-Schöne aber nachzubilden aus natürlicher Scheu sich nicht getraut. Auf Klaras Bildung ist ein Einfluß von Paganinis Kunstansicht nicht zu verkennen, und jene gefährliche Stelle von ihrem Lehrer oder aus eigenem Triebe glücklich vermieden worden. Es ist gewiß schwer, jede Erscheinung an ihre Stelle zu setzen und selber unverrückt zu bleiben. — Eine Geschichte ihrer Bildung müßte interessant und von Nutzen für Musiklehrer sein. Ohne sie genauer zu kennen, möchten wir nach dem Resultate den Schluß ziehen: Kleinlichkeit und Mechanismus der Gesinnung sind Hemmschuhe auf ebenem Wege. In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe; trübe und verflache man nur diese nicht. Dem Demant verzeiht man gern seine Spitzen; es ist aber sehr kostbar, sie abzurunden. — Klara zog frühzeitig den Isisschleier ab; das Kind sieht ruhig in das Strahlenmeer, der ältere Mensch würde am Glanze erblinden.

Soll mich das musikalische Kunstwerk befriedigen, so fordere ich ein Gefühl jenem gleich, wenn man in ein neues, hohes, fremdes Haus tritt — mit glänzenden Statuen im Vorsaal — alles wie noch nicht gesehen und doch bekannt und wie schon früher geahnet.

Man meint Goethesche Sentenzen auch machen zu können, allein der Ungebildete wird durch die nur dem Genie eigene Leichtigkeit an der Größe des Wertes irre. Es gibt indessen auch Genies der Schwere (Bach, Klopstock).

Das Debüt der Sängerin Livia Gerhardt in Klaras erstem Konzerte darf ich nicht übergehen. Außer dem schönen, natürlichen Vortrage und der leicht ansprechenden Stimme (wie man von der Harmonika sagt, daß sie anspricht) war ein rechter Fleiß und ein gewisses warmes, auf den

Zuhörer übergehendes Interesse für die erwählte Kunst sichtbar. Möchten doch alle Sängerinnen durch die Schule des deutschen Liedes in die italienische übergehen. — Bei solchen Künstlerinnen, welche auswanderten, ehe sie in dem Vaterlande einheimisch geworden, war mir's oft, als hörte ich Sänger in Stiefel und Sporen, statt Sängerinnen.

Klara Wieck hat binnen drei Wochen ein Konzert von Pixis, die »Don Juan«-Variationen von Chopin, Bravourvariationen von Herz, Op. 20, die Sentinelle von Hummel, Op. 51, Duo von Bériot und Herz, die Polonäse aus dem Es-dur-Konzert von Moscheles und Herz Op. 48 öffentlich gespielt.

Mehr oder weniger errang sie sich in jeder dieser Leistungen einen verdienten Beifall, und wenn ihrem Spiele nicht allein mechanische Kunstfertigkeit zum Grunde liegt, sondern ihr eigener Genius selbstgetriebene Blüten darüber streut, so verdient dies und die Eigentümlichkeit, alles frei aus dem Gedächtnisse zu spielen, um so mehr Anerkennung und Bewunderung.

Wie Thibaut Palestrina den Engel unter den Tonkünstlern nennt, so ist es unter den Kavierkonzerten das Fieldsche in As-dur — die ich überhaupt die Mondscheintonart nennen möchte. Aber der Mensch hat nicht alle Tage Kraft zum Abspiegeln und Auffassen des Außergewöhnlichen (daran erkennt man es eben), eher zum Oberflächlichen, wie z. B. Herzischer Kompositionen, denen nichts fehlt als das gleiche Wort[591], und es dürfte dieses Musikstück Klara Wieck am wenigsten gelungen sein.

Der spielende Zufall wollte, daß alle Kompositionen des zweiten Konzerts von noch lebenden Komponisten waren — Field, Spohr, Hummel, Moscheles, Dorn, F. Otto, Eichler, Herz.

Die komischen Quartette vom Fünften und ein ernstes vom Sechsten sind sicher auszuzeichnen. Vom Sechsten wundert's mich, daß er nicht an etwas geht, das die Kräfte mehr versucht und erhöht. Wie die Malerschule den Landschaftsmalern nicht ein rechtes Bürgerrecht einräumen will, so dürfen wir es den Gesangskomponisten, wenn sie nur dieses sind, ebensowenig. Ich bin weit entfernt, die Sinfonie unter die Oper zu stellen. Und dann ist's nicht gut, wenn der Mensch in einer Sache zuviel Leichtigkeit erlangt hat.

Das Divertissement von Eichler war mehr als dieses und ein rechter Vollgenuß. Alles war meisterlich, mutig und belebt. R. W.

---

57. Abschiedskonzert des Fräuleins Livia Gerhardt.

Es gibt uns ein schönes Vorrecht des Wohlwollens und der Liebe für künstlerische Erscheinungen, wenn wir sie aus unsrer Mitte erstehen und vor unsern Augen emporstreben und bis zu einem gewissen Grade der Vollendung reifen sehen. Livia Gerhardt genießt dies, und alle schenken es ihr gerne: ihr Talent überflügelte die Zeit, ihr Wille ihre Kraft. Möge nun, wo wir sie scheiden lassen, nachdem wir uns der jugendlichen Blüte erfreut, das lebhafteste Interesse an jenen Abschiedsabend, den die Künstlerin uns widmet, zeigen, wie sehr wir ihr Streben anerkannten, und wie unsre Teilnahme ihr auch in der Ferne treu bleiben wird ....[592].

* * *

[Leipziger Tageblatt v. 24. Mai.]

---

58. Lipinski.

Lipinski ist da. Diese drei Worte reichen für den Musikfreund vollkommen hin, um alle seine Pulse in Bewegung zu setzen; fügen wir aber noch hinzu: Lipinski wird ein Konzert geben, so jubelt sein Herz vor Freude, und er setzt sich sofort in Bewegung, um sich in den Besitz des Schlüssels zu diesem Hochgenuß zu setzen. Wir werden uns wohl hüten, irgendein anderes Wort zur Empfehlung des großen Künstlers zu gebrauchen als seinen Namen. Wer diesen nicht kennt, der mag zu der Strafe verdammt sein, den andern Paganini nicht gehört zu haben.

* * *

„Himmlisch hat er gespielt."

Schwerlich hat jemand länger über Paganini geurteilt als Börne mit den vier Worten oben. Auch wir wissen über Lipinski nichts zu sagen, zumal die Menschen noch eben aus dem Konzert kommen und viel miteinander reden und unser Blut mehr als gewöhnlich pulsiert und rollt. So viel ist gewiß, hätte ihn Paganini, der bis jetzt die Herrscherinsignien allesamt getragen, hätte er ihn heute gehört, er würde ihm das Zepter (wenigstens) in die Hand gedrückt haben. Und so laßt uns dasselbe tun! Mehr darüber vielleicht nach dem zweiten Konzert.

Am 4. Juni.

* * *

Lipinski wird, wie den Lesern bereits aus den Ankündigungen bekannt ist, ein zweites Konzert geben. Für diejenigen, die das erste zu hören Gelegenheit hatten, bedarf es keiner Aufforderung mehr, sich einen Genuß zu verschaffen, der zu den seltensten und erhebendsten gehört, die uns die Tonkunst darbieten kann. Nur diejenigen, welche es bis jetzt versäumten, den mächtigen Beherrscher der Geige [zu hören], welcher auf seinem Instrumente vielen bis dahin ganz unbekannte Regionen der Empfindung zu erschließen versteht, machen wir auf eine Gelegenheit aufmerksam, sich einen Kunstgenuß zu bereiten, welcher ihnen in dieser Art nicht leicht wieder zuteil werden möchte. Freilich entführt die in ihrem schönsten Schmucke prangende Natur den Hallen der Kunst eine große Zahl der Gäste. Doch sind diese Genüsse nicht an die kurze Dauer eines Tages gebunden und bieten sich uns hoffentlich noch wochen- und monatelang dar, den Künstler aber entführt uns das neidische Schicksal schnell. Hier will der Augenblick benutzt sein, das Versäumte läßt sich nicht nachholen. Deshalb zweifeln wir nicht, daß, auch trotz der schönen Tage, welche ein freundlicher Himmel uns schenkt, sich der Künstler eines so zahlreichen Besuches zu erfreuen haben wird, als sein großartiges Talent es verdiente[593].

---

59. Karl Loewe.

Herr Musikdirektor Dr. Karl Loewe aus Stettin, dessen Balladen von tausend deutschen Stimmen mit Liebe und Begeisterung nachgesungen werden, gibt morgen abend eine musikalische Unterhaltung im Hotel de Pologne. Sollten wir irgendeinen lebenden Komponisten bezeichnen, der vom Beginn seiner künstlerischen Laufbahn bis zum jetzigen Augenblicke deutschen Geist und deutsches Gemüt bekundet und es im Zartesten wie im Wildesten, in der Sprache der ersten Liebe wie im Ausbruche des tiefsten Zornes ausgesprochen hätte, so müßten wir Loewe nennen. Hierzu kommt noch das seltene Bündnis, das hier Komponist, Sänger und Virtuos in einer Person geschlossen haben. Ein dramatischer Künstler, der uns etwa den Tasso in höchster Meisterschaft darstellte, würde uns kaum das Interesse einflößen als Goethe selbst, wenn er ihn vorläse; wir hören hier die Töne von dem, in dessen Brust sie zuerst entstanden, der sie zu-

erst empfunden, ohne den sie gar nicht existieren würden. Je seltener uns ein solcher Genuß geboten werden kann, je schneller sollten wir seinen Augenblick ergreifen. Und dann versetzen wir uns ja gern in jenes alte Zeitalter der Barden und Volkssänger, deren Lieder wie die Aussprüche eines Gottbegeisterten vernommen und verehrt wurden. Sollten wir kälter und unempfänglicher geworden sein? Wir greifen unserer Frage mit keiner Antwort vor: aber wir sehen mit Freude dem morgenden Abende entgegen, der uns Gelegenheit gibt, einem vaterländischen Künstler die Ehren zu bezeugen, welche sein hohes Talent in so hohem Maße verdient[594].

---

60. Ankündigung eines Konzertes von Klara Wieck.

Es gibt zwei Sprachen der Kunst, die gemeine irdische, welche die Mehrzahl der Kunstjünger bei Fleiß und gutem Willen in der Schule sprechen lernt, und die höhere, die überirdische, die des eisernsten Studiums spottet, und die dem Menschen angeboren sein muß. Die niedere Sprache ist ein Kanal, der geradeaus einen geregelten, ja nur erzwungenen Lauf verfolgt; die höhere ist ein Waldstrom, der brausend aus der Nähe der Wolken stürzt, man weiß nicht woher? und wohin? der fließt, wie Klopstock sagt, „stark und gedankenvoll". Die Propheten redeten diese Sprache, und sie ist auch die Sprache der Künstler; denn die Künstler sind Propheten. Die Tochter des Himmels legt einen Wert auf die Vorzüge ihrer irdischen Schwester, auf einen wohlgeordneten Anzug, auf eine gewisse Gemessenheit in Gang und Haltung; aber mehr gelten ihr Anmut, Grazie, ja selbst Kühnheit, die sich bis zum heiligen Wahnsinn steigert, in welchem sie die Locken löst, die Augen rollt, göttlich bebt und stammelt und die Grammatik des vulgären guten Tons zerreißt, so daß ihr, wie einer weissagenden Sibylle, die vom Sturm getriebenen Blätter um das Haupt herumfliegen. Aber jedes der zerrissenen Blätter enthält einen Orakelspruch.

Zu den wenigen, welchen jene höhere Sprache der Kunst angeboren ist, gehört auch unsere junge Meisterin, Klara Wieck, eine Kunstprophetin, deren Anerkennung selbst im Vaterlande das gewöhnliche Sprichwort Lügen strafte. Die in rastlosem Weiterstreben begriffene

Künstlerin wird, nachdem sie seit länger als Jahresfrist in Leipzig nicht aufgetreten, vor ihrer nächsten Kunstreise (nach Dresden, Breslau, Berlin usw.) den 9. November [1835] im Saale des Gewandhauses ein großes Konzert geben, welches bei der Wahl von lauter hier noch nicht öffentlich gehörten Klavierkompositionen die Aufmerksamkeit aller Musikfreunde im höchsten Grade auf sich lenken muß. Sie spielt darin ein Capriccio brillant mit Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy, reich an Kunstgehalt und originellen Gedanken, ein großes Konzert von eigner Komposition, ein Werk, das uns den Blick in ihre tiefste Seele erschließt, und höchst schwierige und brillante Variationen von Herz, Op. 36, für Pianoforte Solo über den Griechenchor aus der »Belagerung von Korinth«. Außerdem wird das Konzert für drei Klaviere von Joh. Seb. Bach unter Mitwirkung unseres genialen Mendelssohn-Bartholdy und des Herrn Rakemann aus Bremen zur Aufführung kommen. Es muß den Bewohnern Leipzigs eine interessante und merkwürdige Erscheinung sein, wenn der Geist ihres ehemaligen Mitbürgers, des alten Bach, in seiner ganzen tief-ernsten, gutmütig-kapriziösen, sauertöpfischen Liebenswürdigkeit einmal in ihre Mitte tritt, grüßend, mahnend und wie im derben Tone fragend: „Wie steht es jetzt in eurer Kunstwelt? Seht, das war ich!"

Noch wird Herr Gustav Nauenburg, der gegenwärtig in Halle lebt und sich bei mehreren Musikfesten, wie auch vor zwei Jahren in Berlin als Baritonist in mehreren Konzerten mit außerordentlichem Beifall hören ließ, unter anderem eine der beliebtesten Balladen von Loewe vortragen. Nach den großen Meistern, die uns in diesen Tagen entzückten, die jüngere Klara Wieck eben jetzt in rascher Folge in den verschiedenartigsten Spielweisen zu hören, muß für das musikliebende Publikum so interessant als genußreich sein, das gewiß nicht ermangeln wird, seinen Sinn für die zu erwartenden ausgezeichneten Kunstleistungen durch die lebhafteste Teilnahme an dem Konzerte zu betätigen[595].

---

61. Ehrenzeugnis für Rudolph Wilmers[596].

Wie gern willfahr' ich dem Wunsche des Herrn Willmers aus Kopenhagen, ein paar Worte über seinen vierzehnjährigen Sohn Rudolph aus den Büchern der Davidsbündler abzuschreiben!

„— Bei weitem erstaunlicher als im Vortrage der Kompositionen, die er bei Hummel einstudiert, trat sein musikalisches Talent im freien Phantasieren hervor. Euseb gab ihm das Hornthema aus dem ersten Satz der C-moll-Sinfonie. Erst stutzte der Knabe und tappte, da er nicht wußte, ob es nach B-dur oder Es gehört, so liebenswürdig verlegen in den Harmonien herum, daß es eine Freude war. Nach und nach aber erschloß sich ihm die Bedeutung der vier Töne, und nun strömten ordentlich Blumen, Blitze und Perlen unter seinen Fingern hervor, so daß wir einen Jüngling zu hören meinten. Auf den gebt acht, sagte Meister Raro nach dem Schluß, der wird euch einmal was erzählen."

So steht im 20sten Buch der Davidsbündler.

Florestan.

---

62. Ole Bull.

(Korrespondenzbericht aus Wien 1839.)

Ole Bull gab bis jetzt zwei Konzerte; das erste war das glänzendste im ganzen Winter, der große Redoutensaal fast drückend gefüllt, das Orchester das beste, die Erwartung die gespannteste. Er spielte wie Ole Bull. Alle Vergleiche scheitern. Er bringt fast lauter Neues, und ist es nicht immer schön, so doch interessant. Als Beherrscher seines Instrumentes als Instrument steht er meiner Meinung nach aber wenigstens Paganini gleich. Als Komponist erscheint er schwächer, macht manches, was ein Dreißiger schon hinter sich haben sollte; ich müßte nur wiederholen, was die HH. Dorn und Truhn geistvoll in dieser Zeitschrift darüber geschrieben. Für die Wiener paßt er nicht; fängt er an zu ergreifen, daß man atemlos, so springt er plötzlich in die Höhe mit einem Riß über die Saiten weg; da schüttelt der Wiener den Kopf und weiß nicht, was er davon denken soll. Paganini tat das auch, aber als Italiener und lachend; bei Ole Bull ist es krampfartig. Er kokettiert etwas mit seinem Musikschmerz. Seine Zukunft liegt ihm vielleicht selbst im Dunkeln. Über die vielen lahmen Urteile links und rechts kann er sich aber getrost hinwegsetzen. Er ist und bleibt neben Paganini der Erste.

(Konzert am 30. November 1840 in Leipzig.)

Unter stürmischem Beifall gab Hr. Ole Bull gestern abend hier ein Konzert. Als Virtuos möchte er nach Paganinis Hingang unbezweifelt als der Erste anzusehen sein; einzelnes, wie das vielstimmige Spiel, gehört ihm ganz eigentümlich. Wie er mit dem Schwierigsten nur spielt, so weiß er doch auch die tieferen Saiten des Herzens zu treffen; so im Adagio von Mozart, das er bis auf weniges ungeschmückt, einfach und deutsch innig vortrug. Namentlich diesem Stücke folgte der feurigste Beifall. Zur vollkommenen Würdigung seiner außerordentlichen Virtuosennatur gehört mehrmaliges Hören, zu dem uns auf das erwünschteste durch des Künstlers Auftreten im hiesigen Theater Gelegenheit gegeben ist.

---

63. Micheux.

Wien. 1839.

Micheux hat gespielt und ist teilweise leider ausgelacht worden. Aber Micheux kann mehr als hundert andere, selbst berühmte Klavierspieler in Wien, und es ist schade um den Mann. Adle man ihn, hänge ihm einen Orden an, schicke ihn nach Paris und London, und der Mann wird mit Lorbeeren und Schätzen beladen zurückkommen; aber er hat von Jugend auf mit der bittersten Armut kämpfen müssen, hat den Arm zweimal gebrochen, kurz, ist nie aus dem Elend herausgekommen. Micheux hatte es freilich gleich von vornherein mit seinem Konzert verdorben — durch seinen ellenlangen Konzertzettel und der Ankündigung seines „Non plus ultra"*. Und das war der Fehler; man behandelte ihn wie einen Halbverrückten, und hätte er noch himmlischer gespielt, es würde ihm nichts geholfen haben. Schade um das ausgezeichnete Talent! Indessen tröste er sich über das Zischen und Lachen. Man hat hier schon Besseres ausgezischt und Schlechteres beklatscht[597].

---

* „Eine kurze Phantasie in drei- und vierhändigem Satze, komponiert, in einer noch nie gehörten Manier seiner eignen Erfindung vorgetragen und allen Klaviervirtuosen als ein musikalisches Souvenir gewidmet" war das Kuriosum bezeichnet.

64. Mendelssohns Ehrung und Aufführung des »Lobgesang«.

3. Dezember 1840.

Gleich beim Beginne des Konzerts, nachdem der gefeierte Meister an das mit Blumen bekränzte Pult getreten, ward er von seiten des zahlreich versammelten Publikums mit stürmischem Beifallsruf begrüßt und von solchem auch das Orchester mit fortgerissen. Bei der Aufführung selbst wurde aus wahrhafter Begeisterung gespielt und gesungen, und das Resultat desselben war eine so vollendete Leistung, wie man sich deren wohl selten erinnern mag. Nach dem Konzert wurde Mendelssohn-Bartholdy vor seiner Wohnung von etwa 60—70 Sängern, die zum großen Teil im Konzert mitgewirkt hatten, ein Ständchen gebracht, und als derselbe, um dafür zu danken, mitten unter den Sängern erschien, ertönte „dem Meister der Meister, der wie schon oft, so auch heute durch die Wahrheit und Gewalt seiner trefflichen Werke das Innerste unserer Seele erschütterte, dem großen Künstler, dessen Wollen, dessen Wissen und dessen Können gleich mächtig sind, dem kundigen und treuen Führer im Reiche der Töne, dem Stolz und der Zierde unserer Stadt, unserm Felix Mendelssohn-Bartholdy aus tief bewegter, dankerfüllter Brust ein dreifaches feuriges Lebehoch“[598].

---

65. Schröder-Devrient.

.... Das gestrige [18. März 1841] Konzert wurde durch die Wahl, die meisterhafte Ausführung der Stücke, wie durch die Mitwirkung von Madame Schröder-Devrient zu einem der glänzendsten dieses Winters[599]. Das Publikum mochte dies vorausgesehen haben; der Saal konnte kaum die Hörer fassen. In ihrer ganzen genialen Kraft zeigte sich die gefeierte Künstlerin namentlich in den Liedern, die sie mit Klavierbegleitung sang. Sie schloß mit Mendelssohns innigem Volksliede das mit den Worten „Auf Wiedersehen“ endigt. Dies hoffen wir von ihr, wie vom Meister, der es selbst begleitete. Mad. Schröder-Devrient geht bald nach London, um dort auf dem deutschen Theater Gastrollen zu geben. Hr. Musikdir. Mendelssohn wird den Sommer in der Schweiz zubringen.

---

66. Über die Aufführung der Matthäus-Passion von Bach.

1841.

Am Palmsonntage ward hier in der Thomaskirche unter Mendelssohn-Bartholdys Leitung Seb. Bachs Passionsmusik nach dem Evangelium des Matthäus aufgeführt, nach mehr als einem Jahrhundert zum ersten Male wieder in derselben Kirche, in der es (1729) seine erste Aufführung erlebte. Alle Stimmen von den Orten her, wo das Werk seit seiner Wiederbelebung in Berlin aufgeführt war, hatten längst das lebhafteste Verlangen nach demselben hervorgerufen, das auch durch diese Aufführung die vollste Befriedigung erhielt. Die bewunderungswürdige harmonische Kunst in den Chören bei Seb. Bach als sich von selbst verstehend vorausgesetzt, so wirken die großartige Einfachheit der Auffassung, die gemütreiche Innigkeit der lyrischen Momente, welche den episch-deklamatorischen Fluß des Ganzen durchbrechen, die fromme Naivität der Erzählung mit sicherer Macht auf das Gemüt des Hörers. Der religiöse, kindlich fromme Sinn, den man gern als das vorzugsweise, wo nicht ausschließliche Eigentum einer frühern Periode kirchlicher Tonkunst bezeichnet, wie überzeugend und rührend spricht er oft aus dem Gesange der Einzelstimmen und aus den Chorälen, wie ergreifend wirkt namentlich der eine ohne Begleitung gesungen durch seine wunderbar schöne Harmonie, möge immer ein Teil dieser Wirkung der Macht der menschlichen Stimme beizurechnen sein. Ein Kunstgenuß nicht allein, eine Feier ist die Aufführung des Werkes, auch wo sie, ohne einem liturgischen Zweck zu dienen, selbständig auftritt. Ehre also dem Meister, dem wir, wie die Wiederaufnahme des Werkes überhaupt, so diese Aufführung insbesondere verdanken. Doppelten Dank aber ihm, der seine aufopfernde Uneigennützigkeit sowie das von ihm im vorigen Sommer gegebene Orgelkonzert zur Errichtung eines Denksteins für Seb. Bach bestimmt hat[600].

---

67. Liszt-Konzert.

13. Dezember 1841.

Am Montag gab F. Liszt im Gewandhaussaal ein Konzert, in welchem auch die Künstlerin [Klara Schumann], in deren neulich gegebenem Konzert er eine glänzende Gastrolle gab, nicht minder glänzend gastierte. Daß beide Konzerte, einander so nahe gerückt, außer ihrer eigentümlichen Bedeut-

samkeit eine vergleichende Anschauung zweier Künstlerindividualitäten, beide den Ersten der Zeit zugehörend, beide Meister desselben Instruments, und doch so diametral verschieden beide, sowohl in ihren eignen Sphären darboten, als zu einer Gesamtwirkung vereint, die so selten als hinreißend war, steigerte den Genuß in hohem Grade. Beide wiederholten das im Schumannschen Konzerte gespielte Hexameron. Außerdem spielte Liszt das Hummelsche Septett, »Adelaide« und den »Erlkönig« in seiner Weise und namentlich das erstere trefflich, der Gipfelpunkt aber des Abends war die Phantasie über Themen aus »Don Juan«. Das Duett des Don Juan mit Zerline, von Hrn. Liszt mit einer dramatischen Wahrheit der Auffassung, mit einer treffenden Treue des dialogischen Details vorgetragen, daß die Töne plastische Gestaltung gewinnen zu wollen schienen, und die Champagnerarie, entflammt und entflammend in Komposition und Vortrag, bilden die Hauptbestandteile derselben. Die Komposition ist, soweit ein einmaliges Hören und der fesselnde, bestechende Vortrag des Meisters ein Urteil zulassen, in Erfindung und formeller Ausbildung eine der gerundetsten, abgeschlossensten Liszts ...



Anmerkungen.

Vorbemerkungen.

Bei jeder Anmerkung steht hinter ihrer laufenden Nummer in Klammer die Seitenzahl der Textstelle, zu welcher sie gehört. Von Nr. 456 an gehören die Anmerkungen zu Bd. II. Von den besonders umfangreichen Anmerkungen sind zur leichteren Übersicht in eckiger Klammer Stichwörter über den Inhalt gegeben.

Abkürzungen:

Urspr. = Ursprüngliche Fassung des Satzes, Wortes.
Gestr. = Diese Stelle war von Schumann bei der Redaktion seiner Schriften gestrichen worden.
Zt. oder N. Zt. 4, 16 = Neue Zeitschrift für Musik. Band 4, Seite 16.
Schr. 1 = 1. Auflage der Gesammelten Schriften.
Jgbr. = Jugendbriefe, Robert Schumann, herausg. v. Klara Schumann. 3. Aufl. Lpz. 1898. Breitkopf & Härtel.
N. F. = Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, herausg. v. G. Jansen. 2. Aufl. Lpz. 1904. Breitkopf & Härtel.
E. I. II = H. Erler, Robert Schumanns Leben in Briefen. Berlin. 1887. Ries u. Erler. Bd. 1 u. 2.
N. 36 = Nachtrag, Aufsatz Nr. 36.
16. 4. 33 (bei Briefdaten z. B.) = 16. April 1833.
Bd. I., 16 = Bd. I der vorliegenden Auflage, Seite 16.
o, m, u = oben, Mitte, unten der betreffend angegebenen Seite.

Titel sind auch hier mit » « eingefaßt; Zitate mit „ “.



Anmerkungen.

1 (S. 5, o.). [Vorgeschichte dieses 1. Aufsatzes]: Dieser erste Aufsatz Schumanns, der nach der Art der damaligen Kritik und dem Alter des Schreibers angemessen eine kühne Tat war, erschien 1831 Dezember in der »Allg. Musikalischen Zeitung« in Leipzig, die von Fink redigiert wurde. Schumann hatte das »Werk 2«, die Variationen Chopins über „Reich' mir die Hand, mein Leben", auch kurz Chopins »Don Juan«-Variationen genannt, bereits im Jahre 1830 kennen gelernt und mit Begeisterung gespielt, wie viele Einträge in sein Tagebuch bezeugen. Vermutlich war er auch durch Rellstabs nüchterne Besprechung (»Iris« v. 5. 11. 30) und durch Finks vollkommenes Schweigen zu seiner begeisterten Kundgebung veranlaßt worden. Er sandte am 27. 9. 31 (Jgbr. S. 154) den Aufsatz, der „nicht theoretisch eindringe, sondern nur einen ersten Eindruck wiedergeben solle, den ein geniales Opus der neuesten Zeit auf ihn machte", an G. W. Fink, den Redakteur der Leipziger »Allgem. Musikalischen Zeitung«. Nur mit einigem Widerstreben scheint der phantastische Erguß aufgenommen zu sein. Das geht einerseits aus dem verzögerten Abdrucke desselben (7. 12. 31), andererseits aus der Gegenrezension hervor, welche Fink dem Schumannschen Aufsatz unmittelbar folgen ließ, um (wie er in einer Vorbemerkung sagte) nach dem „Zögling der neuesten Zeit" einen „angesehenen und würdigen Repräsentanten der älteren Schule", einen „durchaus tüchtigen, vollgeübt und kenntnisreichen Mann" sich aussprechen zu lassen. Dieser Anonymus findet in dem (nach Schumanns Ausdruck) genialen Opus nur „Bravour- und Figurenwerk". Einer Nachbemerkung Finks zufolge mußte eine dritte, von F. Wieck „im Sinne des Hrn. Schumann" verfaßte Rezension der Variationen aus Mangel an Raum zurückgelegt werden. (Sie ist in der Pariser »Revue mus.« und in der »Cäcilia« von 1831 sowie im »Kometen« von 1832 erschienen.) Der Abdruck von Schumanns Aufsatz war nicht korrekt, auch hatte Fink die Unterschrift „Julius" gestrichen und statt dessen unter die Überschrift „Von K. [mit diesem Druckfehler] Schumann" gesetzt. Mit „Julius" ist Schumanns Freund Julius Knorr gemeint, der die Variationen am 27. 10. 31 im Gewandhauskonzert gespielt hatte und somit der erste gewesen ist, der Chopin in den Konzertsaal einführte — wenn man von dem Komponisten selber absieht, der die Variationen bereits am 11. 8. 29 in Wien öffentlich vorgetragen hatte.

Dieser Aufsatz sollte den Anfang einer Reihe von Kritiken bilden, allein weitere Zusendungen an Fink unterblieben oder wurden vielleicht auch nicht angenommen, denn die durchaus neue, von allem Hergebrachten abweichende Art Schumanns war jedenfalls bedeutend aufgefallen und hatte Fink wohl manche verwunderte Anfrage gebracht. Auch Castelli in Wien, Redakteur des »Wiener Allg. Mus. Anzeigers« lehnte Schumanns Angebot ¼ Jahr später ab, den Aufsatz noch einmal abzudrucken und die „ungedruckt gebliebene Hälfte" dazuzunehmen (Brief v. 28. 4. 32, N. F. S. 35).

Wie Schumann „mit Begeisterung" „täglich 3 Stunden" diese Variationen gespielt, so entsteht mit derselben Begeisterung der Plan, sich öffentlich über das Werk zu äußern. Er nimmt es damit sehr ernst. Im Sept. hat er den Aufsatz an Fink abgeschickt, schon im Juli heißt es, indem er seine Ansichten über das Werk in sein Tagebuch niederschreibt: „Aber das Ideal, das ich zu seiner [Chopins] Darstellung in mir trage, kann ich nicht sobald erreichen." Von seiner strengen Selbstkritik legt auch die Stelle Zeugnis ab: „Schreibe einfach und natürlich, Goethe wird immer ein schönes Vorbild bleiben. Gewöhne dich an Kürze und Kontinuität im Ausdruck. Suche so lange, bis du das Wort findest, das den Sinn aufs Haupt trifft."

Überglücklich muß er gewesen sein, als dieser erste für die Öffentlichkeit bestimmte schriftstellerische Versuch nach und nach die Gestalt annahm, deren Bild er in sich trug. Am 21. 9. 31 schreibt er an die Mutter: „Wüßtest du nur, was das für Freuden sind, die ersten Schriftstellerfreuden; kaum wird der Brautstand ihm etwas nachgeben. — So stolz wie der Doge von Venedig mit dem Meer, vermähle ich mich zum ersten Male mit der großen Welt", und unter dem 13. 10. 31 heißt es im »Lebensbuch«: „Die Rezension habe ich währenddessen fortgeschickt, so scheint mir auch der Schriftstellerhimmel aufzuflackern" und: „Als Plan für die Zukunft: Cäciliane mit einzuschiebenden Gedichten im neuen Florestanschen Genre". Wie schon oben bemerkt, wird Fink sich weiteren Zusendungen gegenüber ablehnend verhalten und damit der Anschauung eines großen Teiles seiner Leserwelt Rechnung getragen haben. Persönlich hatte er sich jedenfalls anfangs wohlwollend dem jungen Phantasten und Schwärmer gegenüber gezeigt. „Mein guter Genius", heißt es unter dem 6. 11. 31, also in der Zeit, als Fink den Aufsatz noch nicht aufgenommen hatte, „führte mich ehegestern im Konzert mit G. W. Fink zusammen. Er sagte, Chopin [der Aufsatz gemeint] wäre neu und genial. Er [Fink] ist ein sanfter, frommer Mann, ohne Sucht und Glanz."

2 (S. 5, o.). Urspr.: „schon wie lange vorher geahnt haben; das Seltsame ist ihnen im andern Augenblicke nicht seltsam mehr; das Ungewöhnliche wird im Moment ihr Eigentum. Eusebius hingegen, so schwärmerisch als gelassen, zieht Blüte nach Blüte aus; er faßt schwerer, aber sicherer an, genießt seltener, aber langsamer und länger; dann ist auch sein Studium strenger und sein Vortrag im Klavierspiele besonnener, aber auch zarter und mechanisch vollendeter als der Florestans."

3 (S. 5, m.). Gestr.: „lachend zu Eusebius, ‚Wir wollen dir die Ohren und uns die Augen zuhalten.'"

4 (S. 6, o.). Urspr.: „Opus". — Schumann hat fast durchgängig in den Gesammelten Schriften „Werk" für „Opus" gesetzt, nur bei den französisch wiedergegebenen Titeln das „Oeuvre" gelassen.

5 (S. 6, m.). Gestr.: „obgleich ich Paganinischen Vortrag und Fieldschen Anschlag in Eusebius' Spiel vermißt habe;"

6 (S. 7, o.). Gestr.: „(Das Ganze geht aus Champagner)".

7 (S. 7, o.). Urspr.: „Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die Gletscherspitzen rot und rosa hinaufklimme, dann zerflattere und zerfliege, so läge über alle Berge und Täler ein leiser Duft, aber der Gletscher stände ruhig, kalt und fest, wie ein Titane da, wie aus Träumen erwacht. —"

8 (S. 7, m.). Urspr.: „da sie bunt sind; aber so subjektiv sie dennoch bleiben und".

9 (S. 7, m.). Urspr.: „seinem festen Streben, seinem Fleiße und seiner Phantasie."

10 (S. 9, o.). [Über den Davidsbund]: In der Fußnote der Zt. hierzu stand als Anmerkung: „Leider können wir über die Aufschrift ‚Davidsbündler' noch keine vollständige Aufklärung geben. Der geehrte Leser kann sie aber bald erwarten, da uns die unbekannte Hand, dieselbe, die schon in den vorigen Blättern die Chiffern Eusebius, F—n, Florestan unterzeichnete, dazu mehr als Hoffnung macht. D. Red." — Einige Wochen später brachte die Zt. folgende

Erklärung.

Es gehen mannigfache Gerüchte über die unterzeichnete Bündlerschaft. Da wir leider mit den Gründen unsrer Verschleierung noch zurückhalten müssen, so ersuchen wir Herrn Schumann (sollte dieser einer verehrlichen Redaktion bekannt sein), uns in Fällen mit seinem Namen vertreten zu wollen. Die Davidsbündler.

Ich tu's mit Freuden. R. Schumann.

Nachdem Florestan, Eusebius und Raro schon in dem Chopin-Artikel von 1831 redend eingeführt worden sind, treten sie und ihre Genossen nunmehr als Davidsbündler auf. Zu näherer Erklärung des geheimnisvollen Bundes erfährt man aber weiter nichts, als was die lakonische Aufforderung des Meisters und seiner Jünger andeutet, und was weiterhin aus den, auch nur bruchstückweise mitgeteilten Protokollen der (selbstverständlich fingierten) Bundessitzungen zu entnehmen ist. Was die hier genannten Davidsbündler betrifft, so sind die Urbilder derselben unter Schumanns Freunden zu suchen, wiewohl ihnen doch immer nur einzelne Züge entlehnt sind. Zur Erklärung der Namen und zur Charakteristik der Persönlichkeiten diene folgendes. Meister Raro soll Friedrich Wieck sein. Gleichwohl sind die mit Raro unterzeichneten Aussprüche Wieck nicht zuzuschreiben. In einem einzelnen Falle mag Schumann immerhin einen fremden Gedanken festgehalten und geformt haben — im übrigen war es nicht seine Sache, Anleihen bei anderen zu machen. Man kann kurz sagen: Schumann war der Bund ganz allein; seine Vorliebe für das Geheimnisvolle, Verschleierte ließ ihn verschiedenartige Kunstcharaktere erfinden, durch deren Mund er die ihn bewegenden Gedanken aussprach. — **Wieck** war aus einem Kandidaten der Theologie Instrumenten- und Musikalienhändler geworden. Lust und Liebe zur Musik hatten ihn noch in reiferem Alter zu umfassenden Studien über Technik des Klaviers und Theorie des Tonsatzes angetrieben. Von seiner ungewöhnlichen Lehrgabe zeugten die außerordentlichen Leistungen seiner Tochter Klara, die er auf eine staunenswerte Höhe der virtuosen Ausbildung gebracht hatte, ohne selbst Klavierspieler zu sein. Ch. F. Pohle sagt darüber in einem Aufsatz über Klara (»Leipziger Tageblatt« vom 1. 5. 33): „Sie hat einen Vater, der die Stelle eines Wetzsteins vertritt, wie es im Horatius: »de arte poetica« heißt, der selbst nicht schneidet, aber das Eisen in den Stand setzt, zu schneiden, der, ohne selbst technisch ausgebildeter Künstler zu sein, andere zu Künstlern bilden kann." Wiecks Kunstrichtung fußte auf den fast allgemein als richtig erkannten Ansichten der älteren Schule. Seine Aussprüche und Urteile verrieten ein starkes Selbstgefühl und hatten häufig etwas Derbes, Rücksichtsloses, Groteskes (vgl. Dorn, »Aus meinem Leben«, 2. Samml., S. 118, und »Ostrazismus«, 1875, S. 78). Schumann war Wiecks Klavierschüler, zuerst 1828 als Student, hernach 1830, nachdem er die Musik zum Lebensberuf erwählt hatte und sich zum Virtuosen ausbilden wollte. Schon bald nach dem Beginn dieses letzten Unterrichts faßte er den Gedanken, seine

Studien unter Hummels Leitung zu vollenden. „Ich warf neulich (so schrieb er am 17. 12. 30 seiner Mutter) bei Wieck den Plan wegen Hummel leicht und sorglos hin — er nahm's aber übel und fragte, ob ich Mißtrauen in ihn setze oder wer? und ob er überhaupt nicht der erste Lehrer wäre? Ich erschrak sichtbar über seinen übereilten Zorn, aber wir sind wieder freundlich, und er behandelt mich lieb wie sein Kind. Von seinem Feuer, seinem Urteil und seiner Kunstansicht hast du kaum einen Begriff, aber spricht er in seinem oder Klaras Interesse, so wird er wild wie ein Bauer." Schumann hielt seinen Plan, den Unterricht bei Wieck demnächst zu beenden, aufrecht. „Zu Ostern geh' ich nach Weimar zu Hummel", schrieb er am 11. 1. 31 an seinen Heidelberger Freund Lemke. Aber erst im August desselben Jahres knüpfte er mit Hummel an, doch kam es ebensowenig zu diesem Unterricht wie im folgenden Jahre zu den beabsichtigten Studien in Wien, da er sich inzwischen durch übertriebene Fingergymnastik eine Lähmung des Zeigefingers der rechten Hand zugezogen hatte und daher die Virtuosenlaufbahn aufgeben mußte. So dankbar Schumann seinem ehemaligen Lehrer gesinnt war, so freundschaftlich er zu ihm stand, so verbarg er seiner Mutter doch nicht, daß er „wenig Aussicht habe, mit Wieck je in seiner Kunstansicht zusammenzutreffen". (Brief vom 28. 6. 33.) Es geht schon hieraus hervor, daß man Wieck nur mit Einschränkungen als „Meister Raro" gelten lassen darf. Was in der Zt. unter Raros Namen steht, gehört ausnahmslos Schumann an. Wiecks Mitarbeit war unerheblich. Er selbst gibt darüber Auskunft in einem (bisher ungedruckten) Briefe (Hamburg d. 28. 3. 35) an Rieffel: „Lesen Sie nicht im Holsteinischen die »Neue Leipziger Zeitschrift für Musik«, herausgegeben von (meinem Schüler) Robert Schumann, unserm deutschen Chopin und Bach, wie schon seine Tokkata, Impromptus usw. andeuten? Wollen Sie sich nicht für diese schöne Zeitschrift, welche der heillosen Juste-Milieu-Wirtschaft ein Ende macht und sehr billig ist, damit sie auch die Schüler sich anschaffen können, interessieren? Das Pädagogische darin, z. B. ‚Über den Handleiter' [unterzeichnet: ‚Der alte Klavierschulmeister'], Tokkata Op. 92 [‚4.'] und Übungsstücke Op. 239 [‚14.'] von Czerny über das »Glöckchen«-Rondo Op. 120 [‚—nz—'] von Pixis, ist von mir." Wiecks Mitarbeit scheint sich auf diese vier im Jahrgang 1834 erschienenen Artikel beschränkt zu haben, wenigstens habe ich keine weiteren herausfinden können. Wiecks Teilnahme für Schumann und seine Zt. nahm schon in den nächsten Jahren ab, verkehrte sich aber ins gerade Gegenteil, als er erfahren mußte, daß seine Sturmläufe gegen das von Schumann und Klara geschlossene Verlöbnis vollkommen fruchtlos waren. Raros Name wird zum letztenmal am 24. 6. 36 in der Zt. genannt. Die veränderte Stellung Schumanns zu Wieck kennzeichnet sich auch dadurch, daß die Impromptus, welche Schumann 1833 seinem Lehrer in Dankbarkeit gewidmet hatte, in der zweiten, 1843 erschienenen Ausgabe diese Widmung nicht mehr aufweisen. 1840 verlegte Wieck seinen Wohnsitz nach Dresden. Die 1843 von ihm bewirkte Aussöhnung mit Schumann war mehr eine äußerliche und stellte ein wirklich herzliches Verhältnis zwischen beiden nicht wieder her.

In „Florestan" und „Eusebius" sind die verschiedenen Seiten von Schumanns „Doppelnatur" verkörpert. Florestan ist der brausende, übermütige Stürmer, Feind aller Philistrosität, — grundehrlich, aber oftmals den seltsamsten Grillen hingegeben; dagegen ist Eusebius der zartbesaitete, bescheidene, immer mild urteilende Jüngling, der Vertreter der Gesetzmäßigkeit in der Kunst. Diese kurze, nur andeutende Charakteristik der beiden Hauptdavidsbündler mag hier genügen; die Bezeichnungen treffen

alle etwas von Schumanns Wesen, ohne es freilich zu erschöpfen. Weiteres über einzelne Davidsbündler zu vgl. Anm. 517 („Der Davidsbündler“).

11 (S. 9, m.). Urspr.: „Ruhe, Grazie, Idealität, die Kennzeichen“. Auch dieser Aufsatz ist für die Sammlung der Schriften inhaltlich und stilistisch von Schumann recht vielfach geändert worden, es konnten auch hier nur die hauptsächlichsten Änderungen angegeben werden.

12 (S. 10, o.). Gestr.: „Der erfahrene reflektierende Meister schreibt andere Studien als der junge, phantasierende. Jener kennt die Kräfte, die er zu bilden hat, Anfang und Ende ihrer Mittel und Zwecke, zieht sich seine Kreise und überschreitet die Linie nicht. Dieser setzt Stück auf Stück, wirft Felsen über Felsen, bis er selbst nur mit Lebensgefahr über den Herkulesbau kommen kann.

Halte ich auch die von Hummel darin für einseitig, daß sie namentlich nur Festigkeit in seinem Stil bezwecken, anders wie z. B. die des Moscheles, in denen bei durchgehender Einheit der Eigentümlichkeit die mannigfaltigsten und höheren Arten der Darstellung berührt sind, ohne daß darüber die technische Bildung versäumt wäre, so ist ja eben dieses lange ausgebildete Eine, Einzige, was den Schüler fest macht, ihm den Weg bahnt, den er dann selbständig weiterführen und mit andern durchkreuzen lassen kann. Auch den Vorwurf, den ich auf deinen Lippen schweben sehe, Florestan, daß nämlich im Werk nichts Neues vorzufinden wäre, beseitige ich damit, daß diese Studien eine Vorschule sein sollen, die du, der du die Meisterarbeiten kennst und kannst, nicht mehr brauchst.“

13 (S. 10, m.). Gestr.: „zur höheren poetischen Freiheit“.

14 (S. 10, u.). Gestr.: „Es ist so. Wenn die Sonne über unserm Haupt steht, hoch und leuchtend, so wagen wir nicht, ihr ins Gesicht zu sehen. Wir erkühnen uns aber dessen, wenn sie dem Untergange nahe ist, da der Glanz uns nicht mehr blendet. Auch ich habe das getan, aber nicht, ohne das Auge mit der Hand zu überdecken: denn ich sah hundert Sonnen ringsum, die mich an den erlöschenden Tag erinnerten und an die kommende Nacht.“

15 (S. 11, o.). Logier war der Erfinder des Chiroplasten, einer mechanischen Vorrichtung an der Klaviatur zur Erlangung einer festen und sicheren Handhaltung; er unterrichtete immer mehrere Klavierschüler gleichzeitig.

16 (S. 11, u.). Gestr.: „sei's Physisches, sei's Psychisches, sei's Fertigkeit, sei's Ausdruck“.

17 (S. 11, u.). Zu vgl. hierzu der um dieselbe Zeit geschriebene Artikel „Bach“ im Damenlexikon. S. N. 4.

18 (S. 12, o.). Gestr.: „das erste Element aller Kunst“.

19 (S. 12, u.). Gestr.: „— nur du, schöner Eusebius!“

20 (S. 12, u.). „gestaltet“ war als Druckfehler der Zt. auch in die Schr. 1 übergegangen.

21 (S. 13, o.). Gestr.: „denn aus den Tränen werden jenseits Perlen“.

22 (S. 14, o.). Dorn war bekanntlich 1831/32 Schumanns Lehrer in der Theorie.

23 (S. 14, o.). „Eine musikalische Blumensprache war eine meiner frühesten Ideen“, trug Schumann in sein Tagebuch ein, als ihm Dorn einst diese seine »Tonblumen« gezeigt und zum Teil vorgespielt hatte. Es heißt da z. B. weiter: „Die »Narzisse« spielte er mir vor, mir gefiel Kraft und Bündigkeit im Stil, Herz und Melodie vermiß' ich dennoch bei ihm.“

24 (S. 14, m). Mit solchen Schlachtenmalereien machten die Klavierspieler früherer Zeit viel Glück, namentlich Steibelt mit seiner »Bataille de Jemappes«, »Bataille de Neerwinde«, »L'incendie de Moscou«. Aber auch die Schlachten von Austerlitz, Jena, Marengo, Wagram, Leipzig usw. wurden musikalisch verwertet. Beethovens »Schlacht von Vittoria« hat sie freilich alle überlebt. „Vivat Genius und hol' der Teufel alle Kritik!" rief Zelter in lautem Enthusiasmus, als er sie gehört.

25 (S. 14, m.). In der Zt. lautet es umgekehrt „wie Porzellanblumen von lebenden". Schumann hat das aber später ebenfalls in der Zt. berichtigt, er wollte doch nicht tadeln.

26 (S. 14, m.). Der nun noch folgende 3. Aufsatz über die »Tonblumen«, der für die Schr. 1. gestrichen wurde, ist im Nachtrag (s. N. 5) enthalten.

27 (S. 15, u.). Gestr.: „Wenn man daher die erste Art der Virtuosität mit der Figur ∿∿∿, die zweite mit @, die dritte mit < ausdrücken könnte, so wählte ich für dies letzte das Zeichen des Kreisbogens am liebsten. Das sind so meine Florestanschen Gedanken, obwohl etwas sonderbar."

28 (S. 15, u.). Urspr.: „Klavierhusaren".

29 (S. 15, u.). Es war der 1. Satz des Hummelschen Konzerts.

30 (S. 15, u.). „Ma Fanchette est charmante."

31 (S. 16, o.). Gestr.: „— Nun, was hilft alles Reden. Die Künstleranlagen sind bei beiden vorhanden. Das gilt alles."

32 (S. 17, o.). Über die angewendeten Namen Raro, Florestan, Eusebius gibt die Anm. 10 Aufschluß.

33 (S. 17, o.). An der Hand von Schumanns Tagebuch („Lebensbuch"), in dem viele dieser Gedanken zuerst niedergelegt wurden, könnte bei einer ganzen Reihe die unmittelbare Veranlassung (Gespräche, Besuche, empfangene Briefe, Konzertbesuche) angegeben werden. Man erkennt den ungemein vielseitig gebildeten, scharf beobachtenden und nach sicherem Ausdruck seiner Auffassung strebenden Kunstphilosophen. — Weitere Aphorismensammlungen bringen die Aufsätze 21, 26, 121, teils auch N. 24. Hierzu zu rechnen sind auch die Lebensregeln Aufs. 126.

34 (S. 17, m.). Kaufm. Karl Voigt, der Gatte der Henriette Voigt (vgl. Aufs. 77), der langjährige Freund Schumanns, erklärte diesen Ausspruch für Schumanns Eigentum. Er erzählte, daß er nach jedesmaliger Aufführung der D-moll-Sinfonie ein Geschenk von 100 Talern anonym an das Orchester gesandt habe, ursprünglich in der Absicht, eine öftere Wiederholung des Werkes zu bewirken, was ihm auch gelungen sei. Als er einstmals nach einer Probe der Sinfonie Schumann beim Ausgange des Saales angetroffen und begeistert ausgerufen habe, daß er „das göttliche Werk in seinem Testament bedenken wolle", da habe Schumann diese Äußerung freilich nur mit einem innigen Händedruck gelohnt, vielleicht aber den hernach niedergeschriebenen poetischen Worten deswegen seinen Namen untergesetzt. (Der Direktion der Gewandhauskonzerte sind nach Voigts letztwilliger Bestimmung 6000 Mark überwiesen worden mit der Bedingung, die 9. Sinfonie alljährlich oder längstens alle zwei Jahre aufzuführen und die Zinsen des Kapitals alsdann an die Orchestermitglieder zu verteilen.)

35 (S. 18, o.). Vgl. den Schluß der Besprechung von Schunkes Sonate. Aufs. 11, 4. S. 64 u.

36 (S. 18, u.). Dieser ästhetischen Grundanschauung Schumanns, daß die Musik klingendes Leben sein müsse, und daß darum der Komponist mit allen Mitteln dafür sorgen müsse, seine Phantasie, „diese Himmelsgabe", diesen Urquell alles Schaffens mit wertvollem, vielseitigem Lebensgehalte zu füllen, begegnet man in zahlreichen Aussprüchen immer wieder. Vgl. z. B. „Überall vermißt man pp" (Auff. 36, S. 241 o.); „Wäre es — habe" (Auff. 46, S. 276 u.); „Der Grund — Helden" (Auff. 60, S. 355 m.); „Lese doch — lernen" (Auff. 73, Lachner, S. 430, o.); „Aus dem Opernkomponisten — Reife" (Auff. 110, Bd. II, S. 99, u.); „Wer Shakespeare — Künstlers" (Auff. 111, Bd. II, S. 115, m.) und „Sieh dich — Wissenschaften" (Auff. 125, Bd. II, S. 170, o.). Der angestrebte Einklang zwischen Kunstwerk und Lebensinhalt geht auch hervor aus dem bekannten Worte: „Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich in meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will" (Sch. an Kl. 13. 4. 38. Jgbr. 282 m.). Näheres hierüber in: H. Kretzschmar, R. Schumann als Ästhetiker, (H. K. Gesammelte Aufsätze II, S. 294 ff., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911) wohl das Beste, was über Schumanns Schaffensweise bis jetzt geschrieben worden ist.

37 (S. 19, m.). Nach einem alten Brauche der Athener ließ der den Krieg erklärende Herold ein Lamm über die Grenzen des feindlichen Gebietes laufen, um dieses als künftiges Weideland für die Eroberer zu bezeichnen.

38 (S. 20 o.). Klara Wieck war damals zwar bereits 14 Jahr alt, allein schon in ihrem 9. Jahre war sie mit großem Erfolge im Gewandhause zu Leipzig als Pianistin aufgetreten.

39 (S. 23, m.). Scheint ein wenig Spott zu sein, denn das Buch wird von Jansen als ein „recht harmloses" bezeichnet; während doch die Schröder-Devrient eine bedeutende Größe war. 7 Jahre später hat aber Schumann Gollmick zur Mitarbeit an der Zt. aufgefordert.

40 (S. 24, u.). Man muß die erstaunliche Sicherheit und Reife des Urteils bewundern, mit der der damals kaum 22jährige Sch. hier alles ausspricht, was die Darstellung eines Musikstückes bedingt.

41 (S. 25, o.). Es ist hier die dritte gemeint, die beiden ersten wurden erst später bekannt. Vgl. hierzu auch Auff. 83, 105 und in 93 S. 504, u.

42 (S. 25, m.). Dürfte Fr. Rohr gemeint sein, von dem am 24. 10. 33 im Leipziger Gewandhause eine Sinfonie gespielt wurde.

43 (S. 29, o.). [Federkrieg zwischen Fink und Schumann.] Vom Jahre 1835 an bis zu Finks Rücktritt von der Redaktion (1841) brachte die »Allg. Musikal. Ztg.« jedesmal zur Eröffnung des Jahrganges solche Leitartikel, deren Spitze sich gegen die »N. Zt.« richtete, ohne daß diese jedoch genannt worden wäre. Die neue Kunstrichtung war Fink durchaus unsympathisch. Hatte er Schumanns ersten Werken (1833) noch eine wohlwollend gehaltene Besprechung gewidmet, so würdigte er nach der Zeit den Komponisten Schumann keiner Erwähnung mehr. Diese Gegnerschaft kam Schumann nicht unerwartet. „Mit Fink wird es schlimm", schrieb er seiner Mutter am 9. 4. 34, (Jgbr. 237, m.) „der ist schon jetzt wütend und will nichts außer sich leiden. Es dauert mich, daß ein alter, sonst schätzbarer Mann sich so gemein herunterzieht. Jedenfalls wird in der Folge Kampf, so würdig auch der Ton im ganzen sein soll. Verlaß Dich darauf, daß ich das unterstrichene Wort halte. Sollte es einmal geistige Steine regnen,

so halten fünf Buckel doch immer mehr aus, zumal da Jugend darunter steckt, als ein alter, schon sehr gebückter." Die Haltung der N. Zt. war dementsprechend ruhig und sachlich. Weniger ruhig traten andere Blätter auf, so daß Finks gleich anfangs hervortretende Gereiztheit gegen die neue Zeitschrift wohl erklärlich ist. Bergen hatte im »Kometen« (1. 11. 33) einen bissigen Artikel gegen Fink gebracht; ebenso herausfordernd kündigte (10. 4. 34) der Berliner »Freimütige« (W. Häring) das Erscheinen der Schumannschen Zeitschrift an. Die Anzeige schloß: „Der Prospektus läßt viel Gutes erwarten. Im Laufe dieses Jahres wird es sich wohl entscheiden, ob das früher so würdig bestandene ältere Institut [die »Allgem. Mus. Ztg.«] neuen Aufschwung nehmen oder altersschwach, den Anforderungen der Zeit nicht mehr genügend, einschlafen wird." Finks Erwiderung darauf (»Allg. Mus. Ztg.« 1834, S. 178) ist im Gegensatz zu seinen späteren, vorsichtig-mysteriösen Anspielungen sehr zuversichtlich. „Bündler rechts, Bündler links, Figaro hier, Figaro da", meint er, „..... bis jetzt aber sind wir noch auf dem Platze und haben Lust, ein Wörtchen mitzureden, und zwar ordentlich." Die Zt. sagt in einer „Journalschau" (1834) von der »Allgemeinen«, daß deren Kritik „das Zugeständnis des Geistreichen, Genialen, sowie den offenen Kampf gegen das Mittelmäßige, Talentlose mit gleicher Vorsicht umgeht. Ihre Tendenz ist die höchste Toleranz, gleichweit entfernt vom Lob der Begeisterung und vom Tadel der Verwerfung; ihr Wahlspruch: „leben und leben lassen". (Genau so urteilte Mendelssohn. „Fink wußte immer am Vortrefflichen eine mangelhafte Seite herauszukehren und das Stümperhafte nicht ganz ohne Verdienst zu finden", schrieb er am 15. 2. 44.) Solche Urteile erbosten Fink, daher seine herausfordernden Artikel, die Schumann aber kaum um die gute Laune brachten. Als Fink wieder einmal, aber mit vorsichtiger Verschweigung aller Namen, auf das vermeintliche Koteriewesen in der »N. Zt.« anspielte, bemerkte Schumann dazu kurz: „Das große Predigertum der Wüste hat etwas de amicitia geschrieben. Man wird dem Wesen ehestens die Kutte über die Ohren zusammenziehen." (1836, Bd. 5, 9.) Wenn die Kritik in der »Allg. Ztg.« einmal von ihrer zahmen Toleranz abließ und eine entschiedenere Sprache zu reden wagte, so gewann das Schumann schon einen ermunternden Zuruf ab: „Nr. 9 der »Allg. Mus. Ztg.« bringt ganz gegen ihr System eine sehr scharfe Rezension der »Esther« von Loewe. Nur mehr dergleichen!" (1837, Bd. 6, 90.) Fink blieb bis zuletzt höchst erbittert auf Schumann und seine Zeitschrift. Als er Ende 1841 seinen Rücktritt von der Redaktion anzeigte, schrieb Schumann: „Herr Dr. Fink, der sonst immer leise auftritt, nimmt einen ziemlich polternden Abschied von der Redaktion der »Allg. Mus. Ztg.« Man lese ihn. Er spricht auch von Feinden, die er sich ‚verdient', und zielt deutlich auf diese Blätter. Er irrt. Wir haben uns nie viel um ihn gekümmert und werden's auch künftig nicht." (1842, Bd. 6, 8.) Daß auch die Verleger der »Allg. Ztg.«, Breitkopf & Härtel, mit Finks Redaktionsführung nicht zufrieden waren, geht daraus hervor, daß sie wiederholt einen anderen Redakteur zu gewinnen suchten. Marschner schrieb unterm 11. 12. 33 an F. Hofmeister: „Bergens Angriff auf Fink hat uns viel Spaß gemacht, einesteils der Sache selbst wegen, anderenteils, weil ich dahinter Wieck spuken sah. Nun, Bergen und Wieck haben recht, und ich wünschte, sie grobsäckelten nicht nur fürder, sondern sie deckten all die arrogante Dummheit der »Allgemeinen« recht gründlich auf und den Redakteur zu. Übrigens scheinen Härtels die Sache auch satt zu haben. Sie frugen sogar mich, ob ich redigieren wolle, allein mein Biedersinn regte sich, und ich lehnte den Spaß ab."

Desgleichen schrieb Mendelssohn an Moscheles (7. 2. 35): „Neulich frug eine Musikhandlung mich, ob ich nicht eine Musikzeitung redigieren wolle; ich hätte die Handlung gern herausgefordert." Das ist wohl nur auf Härtels zu beziehen, denn mit den Verlegern der anderen Musikzeitungen hatte Mendelssohn gar keine Verbindung.

44 (S. 29, u.). Raphael Georg Kiesewetter galt schon damals wegen seiner preisgekrönten Schrift: „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" und verschiedener musikgeschichtlicher Abhandlungen (größtenteils in der »Leipziger Allg. Musik. Ztg.«) als Autorität in der Musikgeschichte.

45 (S. 30, Fußnote). Berlioz kam im Februar 1843 nach Leipzig und führte dort mehrere von seinen Kompositionen auf, die aber nur wenig Beifall fanden. In der »N. Zt.« berichteten Hirschbach und Z. (Heinrich Schmitt) darüber, ersterer mit warmer Teilnahme, ohne freilich seine Bedenken zu verbergen (den Schlußsatz der »Phant. Sinfonie« nannte er geradezu eine „Albernheit"), letzterer kühl und durchweg verwerfend. Er sprach ironisch von Berlioz' „großem Genie", was Schumann (wie er in einer Fußnote bemerkte) dem „jedenfalls bedeutenden Manne gegenüber" unpassend fand; Berlioz gelte in Paris für den ersten französischen Instrumentalkomponisten, „der er auch sei". — Mündlich rühmte Schumann das Offertorium gegen Berlioz, der darüber an J. d'Ortigue in Paris berichtete: „Schumann, der schweigsame Schumann, ist ganz elektrisiert von dem Offertorium meines Requiems; Tags nach der Aufführung hat er den Mund geöffnet — zum großen Erstaunen seiner Bekannten — um mich bei der Hand zu nehmen und mir zu sagen: Dieses Offertorium geht über alles." — Da Schumann nicht selbst über Berlioz' Auftreten in Leipzig geschrieben hatte, so las ihm R. Griepenkerl in einer kleinen Schrift »Ritter Berlioz in Braunschweig« etwas den Text. Darauf erwiderte Schumann ihm in der »Zt.« Vgl. N. 34, Bd. II, S. 296.

46 (S. 31, m.). Dies ist das „Nachwort" zu einem Aufsatz Wedels: »Sprache der Tonkunst« (Zt. 5, 11), der gegen den Gebrauch der Fremdwörter in der Musik eiferte. Zuccalmaglio, ein Deutscher mit Leib und Seele, ging in seinem verdienstlichen Bestreben, die deutsche Sprache von allem Fremdländischen zu reinigen, insofern zuweit, als er auch diejenigen Kunstausdrücke beseitigt wissen wollte, die überall fest eingebürgert und schwerlich durch deutsche Bezeichnungen zu ersetzen sind. Er selbst bediente sich grundsätzlich niemals eines Fremdworts, wiewohl seine Verdeutschungen manchmal recht ungefügig und gezwungen waren (vgl. auch Anm. 185). Darin liegt wohl auch der Grund, daß seine Mitarbeiterschaft an der Zt., für die er eine ansehnliche Zahl meist freier Aufsätze schrieb, die verdiente Würdigung — wenigstens in weiteren Kreisen — nicht gefunden hat. Zuccalmaglio schrieb z. B. Tonspiel oder Bardiet statt Sinfonie, Tonzeug statt Instrument, Tonbühne statt Orchester, Gedreie, Geviere statt Trio, Quartett, Klangstück statt Sonate, Laise statt Choral, Pommer statt Fagott, Zinke statt Klarinette, Ruhklang und Unruhklang statt Konsonanz und Dissonanz, liedlich statt lyrisch, bühnlich statt dramatisch usw.

47 (S. 31, m.). Es müßte auffallen, daß Schumann sich hier so entschieden für die Einführung deutscher Titel ausspricht und doch noch drei eigene Werke mit französischer Aufschrift erscheinen ließ, wenn es nicht am Tage läge, daß er darin den Verlegern hatte zu Willen sein müssen. Im April 1836 kündigte er in der Zt. als demnächst erscheinend an: »Fasching. Schwänke auf 4 Noten für Pianoforte von Florestan, Op. 12«, — das Werk erschien im August 1837 unter dem Titel: »Carneval.

Scènes mignonnes etc. Oe. 9«. Im Mai 1836 war angezeigt: »X Etüden im Orchestercharakter für Pianoforte von Florestan und Eusebius, Op. 13«, — sie erschienen im September 1836 als »Études symphoniques« und unter Schumanns Namen, gleichzeitig auch das »Concert sans Orchestre, Oe. 14«. Letzteres war ursprünglich als Sonate bezeichnet. Da aber der Verleger einer „Sonate" keine sonderliche Zugkraft zutrauen mochte, so wurde das Werk, nach Ausscheidung der beiden Scherzos, in ein „Konzert" umgewandelt. In einer zweiten Ausgabe (1853) wurde die erste Bezeichnung wieder hergestellt. Im Juni 1836 war die Fis-moll-Sonate unter dem Titel: »Pianofortesonate, Klara zugeeignet von Florestan und Eusebius« erschienen. Schumanns Wunsch (Brief vom 7. 2. 38, N. F. S. 422), eine neue Ausgabe unter dem Titel: »1ste Sonate für Pianoforte von Rob. Schumann« herzustellen, erfüllte der Verleger nicht. Erst 2 Jahre später erschien eine neue Titelausgabe, aber mit französischer Aufschrift — schwerlich mit Zustimmung des Verfassers. — Von 1837 an bediente sich Schumann nur deutscher Titel.

48 (S. 31, u.). Ursprüngl. lautete dieses Nachw. (Zt. 5, 13): Unser liebwerter, höchst sinniger Wedel kann glauben, daß über den Gegenstand von sämtlichen Davidsbündlern viel nachgesonnen, und daß man in der Hauptsache sehr seiner Meinung ist. So gibt die Redaktion die Titel der Kompositionen so deutsch wie möglich; man wird sich nach und nach daran gewöhnen und zuletzt finden, daß ein „mit inniger Empfindung" ebenso wirkt als ein con gran espressione. Auf jeder Seite soll es aber überhaupt nicht stehen.

Ob Wedel aber mit Verdeutschung so gar geliebter Wörter, als „Symphonie", durchdringen werde, zweifeln Davidsbündler und möchten es auch nicht; unser „Lied" nimmt uns niemand; aber „Rondeau, Choral usw." wollen wir da lassen, wo sie zuerst ins Leben getreten. Also nicht zuviel, aber nur fort mit den „composé et dedié etc.". — Statt der Vortragsbezeichnung durch Worte lieber Zeichen einzuführen, scheint am angemessensten; wie schnell faßt das Auge z. B. das < statt crescendo; ja in diesen verschlungenen Bögen, Kreuzen, Spitzhäken liegt ein besonderer Reiz und eine zweite Komposition; wie denn überhaupt das verschiedene Verfahren, wie Komponisten ihre Werke bezeichnen, mehr als die Töne selbst von ihrer ganzen Bildung Zeugnis geben möchten.

49 (S. 34, m.). Die Abfassung dieses Kapriccio fällt in den Zeitraum von 1839 bis 1842, der die Lebensdauer der Schillingschen »Jahrbücher für Musik« und ihre Wissenschaft umfaßt. Auf eine Verspottung des von Schilling gegründeten »Deutschen Nationalvereins für Musik« ist es ohne Frage abgesehen, — die Überschrift, der mit „G. S." (Gustav Schilling) unterzeichnete Aufruf, das „Protektorat" des Bürgermeisters sowie die „korrespondierenden und Ehrenmitglieder" deuten darauf hin. Geschildert wird ein Zusammenstoß der Anhänger des „Neuen" und des „Alten", der Schauplatz ist eine „berühmte Musikstadt" — offenbar Leipzig. Daß mit den fingierten Namen auf bestimmte Musiker angespielt wird, ist gewiß; wer aber getroffen werden sollte, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Das Urbild des „Kniff" ist am leichtesten erkennbar: — Fink.

50 (S. 37, o.). Der hier in Schr. 1 fehlende Abschnitt zählt die bedeutendsten Aufsätze auf.

51 (S. 38, u.). Urspr.: „Man sollte nicht so federleicht mit den Stunden spielen, sonst werden es diese zuletzt mit uns."

52 (S. 39, m.). Urspr.: „Werke — das Wort sagt zuviel".

53 (S. 39, m.). Gestr.: „Ob unser Verfahren die Billigung der Komponisten erhalten werde, wissen wir nicht. Sollten sie darin vielleicht etwas finden, was der schönen Sprache des Wohlwollens entgegenstände, mit der man, wie wir früher sagten, über unsre heilige Kunst reden müsse, so möchten sie auch nicht zweifeln, daß wir, auf das Wohl der edlern Kunstjünger bedacht, nur dann, wenn wir uns selbst für besiegt erklären, die schreckhaft überhandnehmende Mittelmäßigkeit zu bekämpfen aufhören werden."

54 (S. 39, u.). Es ist der Aufsatz »Der Davidsbündler« gemeint, der sich im Nachtrag als Nr. 24 findet.

55 (S. 40, o.). Der Luftschiffer Giannozzo im »Komischen Anhange zum Titan«.

56 (S. 40, m.). Eine Einrichtung an den früheren Klavieren.

57 (S. 40, u.). Theoretiker älterer Zeit. Es bedarf kaum der Bemerkung, daß es einen „19. Teil" gar nicht gibt.

58 (S. 41, u.). Gestr.: „höre nur, Florestan: B-e-e-t-h-o-v-e-n —".

59 (S. 42, o.). Urspr.: „auf Stelzen machen".

60 (S. 42, o.). Gestr.: „unheilige Lebensverschwender, für die die Musik der Deckmantel ihrer geheimsten Gefühlssünden ist".

61 (S. 42, m.). Gestr.: „auszufüllen, erbitte ich mir noch von Ew. W. 1 Elle Quartetten, 1/4 desgl. Fugen im breiten Format, dann 3/4 desgl. Sonaten und Variationen".

62 (S. 42, m.). Dieser Brief ist jedenfalls ein erdichteter, sonst würde ihn Schumann nicht abgeändert haben. Vorher stand noch der Satz: „Ihr seht mich staunend an und schweigt; ich bin verstanden, wenn ihr mich nicht verstanden habt."

63 (S. 42, m.). Die Rede richtet sich hauptsächlich gegen die zahlreichen Philosophen, die sich abfällig über Beethovens »Neunte« hatten vernehmen lassen.

64 (S. 42, u.). Gestr.: „da sie mit der Bildung und dem Geiste, der ihr wie allen Erscheinungen eigen ist, Mäßigung und Achtung vor dem Bestehenden verbindet,".

65 (S. 42, u.). Gestr.: „Man könnte ihn lieben, wenn er nicht wollte, daß man ihn hassen solle; wie einen Schüler würde ich ihn einsperren können und dann ruhig zusehen, wie er sonnenan schwebt als Adler: ich würde ihn einen Meister nennen, wenn er ein Schüler sein wollte. Er will dich verführen, daß du ihn für einen Genius haltest, gesteht aber im Augenblick darauf selbst, daß er ein unausstehlicher Philister sei; wenn du zu ihm sagtest, er sei eine schwebende Blume, so würde er als Schmetterling ausruhen, damit du beide verwechselest. So wenig stehen seine Kräfte mit seinem Willen im Verhältnis, so wenig durchdringen sie sich. Widersprüche sind es, die er niederschrieb, und die ich abschreibe. Die Natur hat ihn ausgestattet wie einen ihrer teuersten Lieblinge, und die Zeit hat ihn gefangen genommen wie einen Missetäter."

Mendelssohn, der im Juli 1836 einige Wochen in Frankfurt lebte, schrieb über Hiller: „Dann ist Hiller hier, der mir zu allen Zeiten eine liebe Erscheinung war, und wir haben von jeher viel und Interessantes miteinander zu verhandeln gehabt. Er ist mir nur — wie soll ich's nennen — nicht einseitig genug. Von Natur liebt er Bach und Beethoven vor allen und schlüge sich daher am liebsten ganz auf die ernste Seite.

Aber nun gefallen ihm Rossini, Auber, Bellini usw. auch, und mit der Vielseitigkeit kommt kein Mensch recht weiter. Das macht nun den Stoff aller unserer Unterhaltungen, sobald wir uns sehen, und so ist mir's doppelt lieb, gerade jetzt einige Zeit mit ihm zusammenzutreffen und womöglich in meinem Sinn auf ihn einzuwirken." Im besonderen über Hillers Etüden schrieb er (25. 3. 35) an Moscheles: „Ich habe neulich Etüden von Hiller gesehen, die mir auch gar nicht gefallen haben, und das tut mir leid, weil ich ihm gut bin und glaube, daß er Talent hat; aber Paris ist gewiß ein schlechter Boden." „Ich gebe die Hoffnung nicht auf, ihn aus der Pariser Ehren- und Plaisieratmosphäre in die Arbeitsstube zurück zu persuadieren." (Brief v. 23. 3. 35 an seinen Vater.)

66 (S. 43, m.). Aus Jean Pauls »Titan«, im 99. Zykel.

67 (S. 43, m.). Gestr.: „Wir sprechen nichts weiter über den jungen Tondichter, der die Veranlassung zu diesen Bildern gab, denen nur der Rahmen fehlt. Aber eines rufen wir den Jünglingen zu: Ehret eure Richter — seid aber zu stolz, um mit Schließknechten zu reden. Stellt sich euch der alte Feind gegenüber, so besiegt ihn, schlagt ihn aber nicht, oder wollet ihn gar treten! ... Und jetzt an die Arbeit!"

68 (S. 43, m.). In den »Schr. 1« hat Nr. 1 dieser beiden Rezensionen die Unterschrift Florestan erhalten, in der Zt. sind beide mit „2" unterzeichnet. In einer Anmerkung sagt die Redaktion: „daß nur die mit Zahlen unterzeichneten Kritiken und Anzeigen die Gesamtmeinung der Herausgeber vertreten, daß aber die andern Chiffern besonderen Mitarbeitern gehören. Doch werden wir es vorziehen, bei Besprechung von Werken, die ungewöhnlich gelobt oder getadelt werden, den Namen des Beurteilers zu nennen".

69 (S. 47, u.). Gestr.: „geschmacklos und".

70 (S. 47, u.). Urspr.: „die innere Musik".

71 (S. 48, o.). Hier waren noch in einigen Beispielen aus Nr. 1, 13, 14 und 19 unreine Harmonien und orthographische Fehler nachgewiesen.

72 (S. 50, m.). Urspr.: „gemacht, tot, trotz aller Anstrengung".

73 (S. 51, m.). Gestr.: „Nun will er aber durchaus nicht merken lassen, daß es etwas Ähnliches gäbe, wird auf einmal zärtlich, was man gar nicht an ihm gewohnt ist; aber so sprechen keine Seelen — Kanonen könnten kaum durchs Fell."

74 (S. 51, m.). Bezieht sich auf den gestrichenen Satz vorher, hätte also mit diesem gestrichen werden müssen.

75 (S. 53, o.). Gestr.: „Verirrungen".

76 (S. 53, u.). Gestr.: „im Augenblick, wo ein Tropfen über die Augen will, zuckt um die Lippe ein Lächeln".

77 (S. 54, u.). Gestr.: „wenn auch vielleicht im Extrem sich entgegensetzend, zu bescheiden sind, darum nachzusuchen, obwohl sie es fordern könnten".

78 (S. 54, u.). Der Aufsatz ist bei seiner Aufnahme in den »Ges. Schriften« von Schumann besonders stark stilistisch verändert worden, es konnten nur einige Streichungen und Zusätze hier angedeutet werden.

79 (S. 55, m.). Anspielung auf die beiden Romane der Frau v. Staël: »Corinna« und »Delphine«.

80 (S. 58, m.). Gestr.: „ich glaube, er findet das meiste ohne Instrumente".

81 (S. 60, m). Das 4händige Duo (Aufs. 16).

82 (S. 62, o.). Gestr.: „was mir sonst an dem jungen Künstler, besonders als Komponist für Klavier, mißfällt, darüber gibt es später einmal Zeit zu reden".

83 (S. 62, o.). Schumann wollte durch diesen Aufs. seinem Freunde ein Denkmal in der Zt. setzen — einer der Freunde hatte es schon durch den Bericht über die Beerdigung (Zt. 2. Bd. 1, 289) getan. — Er macht in mehreren Briefen vorher auf diesen „Nachruf" aufmerksam. Zu vgl. z. B. Brief an Töpken, 6. 2. 35 (N. F. 62), an Kahlert, 24. 1. 35 (E. I, 62). An Panofka schrieb Schumann am 11. 12. 34: „Schenke mir der Himmel Kraft, das Denkmal, was ich ihm in unserer Zeitschrift setzen möchte, würdig auszuführen." (Unveröff. Brief.)

84 (S. 62, m.). Krauses Keller in der Katharinenstraße gemeint.

85 (S. 62, u.). Später wurde Schumann durch Liszts Erscheinung lebhaft an Schunke erinnert. Vgl. Aufs. 87, II.

86 (S. 63, o.). Schumann hatte im Oktober 1833 seine Schwägerin Rosalie, im November seinen Bruder Julius durch den Tod verloren.

87 (S. 64, m.). Gestr.: „Wenn aber in dieser Minute der edlen Freundin, die ihm das Auge schloß, der Künstlerfrau, die ihre Gaben Pflichten nannte und ihre aufopfernde Güte den Tribut, den man dem Talente schulde, wenn ihr jetzt holdselige Traumgenien um die Sinne spielen, so denke sie, daß es die Wünsche der Freunde sind, in deren Herzen das Bild des verklärten Jünglings unzertrennlich von ihrem feststeht. Die aber, welche ihr ähnlich handeln, laßt uns nie anders heißen als ‚Henriette'!" [Frau Henriette Voigt].

88 (S. 64, m.). Die Sonate ist Schumann gewidmet.

89 (S. 64, u.). Gestr.: „Und als ich zu Hause noch einmal den eilig ziehenden Wolken nachsah, rief unter den Fenstern eine fremde, aber wohltuende Stimme: Ludwig —— Ludwig ——. Es mochte ein Fremder sein, der nichts wußte von dem, was geschehen. Ich aber drückte schnell das Fenster zu und das Auge in tiefe, tiefe Nacht. Draußen fiel ein leiser Regen vom Himmel, als wenn er sich recht ausweinen wollte."

90 (S. 65, o.). Dieser spätere Zusatz Schumanns ist nicht genau. Die Sinfonie war schon am 11. 12. 34 zur 1. Aufführung gelangt. Schumann war zu dieser Zeit in Zwickau.

91 (S. 65, o.). Die Sinfonie sollte eine musikalische Nachdichtung zu dem Gedicht von Pfeiffer sein. Diese Dichtung wollte Spohr auch bei der Aufführung vorgetragen haben.

92 (S. 66, o.). Gestr.: „Wir lassen unentschieden, wieweit der musikalische »Faust« den Goethischen erreicht."

93 (S. 66, o.). Gestr.: „und Heine, in deren Dichtersälen, wie in Ateliers, Götterstatuen atmen und reden".

94 (S. 66, m.). Urspr.: „diesem Hochmeister".

95 (S. 69, Fußnote). Zu vgl. hierzu Schwärmbrief 3. Aufs. 24.

96 (S. 69, u.). Der hier in der Zt. vorangehende Abschnitt wie auch ein ganzer „1." Artikel über diese Sinfonie wurde von Schumann für die »Schr. 1« gestrichen. Beides findet sich N. 6 (Bd. II, S. 212ff.).

97 (S. 70, o.). Zur Vergegenwärtigung des Eindruckes, den Schumann von Berlioz' Sinfonie empfangen hatte, mögen einige von den Mottos dienen, mit

denen die Nummern der N. Zt., welche die Besprechung derselben enthielten, eröffnet waren:

„Der seltne Mann will seltenes Vertrauen;
Gebt ihm den Raum, das Ziel wird er sich setzen."
Wallenstein.

„Die vermehrte Kunstbildung kann zwar im Betreff der Politur viel verbessern: aber was man Kraft und Saft nennt, das quillt immer aus dem eignen Reichtum des Genius, und gewöhnlich äußert sich die Kraft, wenn ihr eine gewisse Politur fehlt, mit einer Gediegenheit und Naivität, welche die vollendetste Kunstbildung nicht geben aber sehr leicht unterdrücken kann." Thibaut.

„Jeder Genius muß nur nach dem, was er selbst will, studiert werden."
Heinse.

98 (S. 70, o.). Gestr.: „Die Riesenidee wollte einen Riesenkörper, der Gott eine Welt zum Wirken. Aber die Kunst hat ihre Grenzen. Der Apollo von Belvedere, etliche Schuh höher, würde beleidigen. Die späteren Sinfoniekomponisten merkten das, und einige flüchteten sogar zu den wohnlichen Haydn-Mozartschen Formen zurück."

99 (S. 70, m.). Gestr.: „Onslow, der bei übrigens unleugbarem Talent zur Instrumentation die Wurzeln der vier Hauptstimmen nicht geschickt genug zu verdecken verstand".

100 (S. 70, u.). »Weihe der Töne«.

101 (S. 70, u.). Urspr.: „wollte man nicht etwa ihm von der ersten Ouvertüre zur »Leonore« vorgebrochen nennen".

102 (S. 71, o.). Darin irrte Schumann. Die Sinfonie wurde 1829 komponiert und 1830 zum ersten Male in Paris aufgeführt. Beethovens »Neunte« ist im Mai 1824 zum ersten Male aufgeführt worden.

103 (S. 71, m.). Gestr.: „Wir haben oft von jenen altschottischen Schlössern, wie sie uns englische Schriftsteller mit so viel Treue nachzeichnen, gelesen und uns im Geist ergötzt an den wie willkürlich eingebrochenen Fenstern und keckschauenden Türmen. Ähnlich sieht unsere Sinfonie: wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!"

104 (S. 74, o.). Gestr.: „Wenn mit Recht die Goethe-Mozartsche Kunstperiode als die höchste bezeichnet wird, wo die Phantasie die Fesseln des Rhythmus so götterleicht wie Blumenkronen trug, so scheint es".

105 (S. 74, m.). Gestr.: „Sollte dieser Augenblick mit der Sinfonie von Berlioz beginnen?"

106 (S. 74, u.). Urspr.: „bewundern".

107 (S. 75, o.). [Fétis über Berlioz.] Schumann druckte Fétis' in der »Revue mus.« erschienenen „fulminanten, übrigens kostbar geschriebenen" Aufsatz über Berlioz' Kompositionen in der Zt. ab (1835, Bd. 2, 197), nachdem er sich die Sinfonie aus Paris verschrieben hatte. Über diese sagt er in einer Vorbemerkung: „Mit Entsetzen sahen und spielten wir. Nach und nach stellte sich unser Urteil fest und dem des Hrn. Fétis im Durchschnitt so hart gegenüber, daß wir, teils um die Aufmerksamkeit der Deutschen doppelt auf diesen geistreichen Republikaner zu ziehen, teils um manchem Gelegenheit zu eigenem Vergleichen zu verschaffen, die Fétissche Rezension kurz und frei übersetzt unsern Lesern vorzulegen beschlossen."

Fétis' Aufsatz lautet mit einigen Kürzungen:

„Ich erinnere mich, daß einmal vor ungefähr zwölf Jahren, als ich Mitglied der Jury über die Kompositionsklasse am Konservatorium der Musik war, sich unter den Zöglingen, die ihre Prüfungsarbeiten beibrachten, ein junger Mensch befand, den die Sitzung sehr zu ennüyieren schien. Er legte mir, ich weiß nicht mehr was für ein Unding vor, das er für doppelten Kontrapunkt ausgab, das jedoch nichts als ein Gewebe harmonischer Greuel war. Ich korrigierte einiges daran und setzte dem jungen Manne die Gründe dazu auseinander. Statt aller Antwort sagte er, er habe den größten Abscheu vor allen Studien und glaube, daß sie einem Menschen von Genie gar nichts nützten. Über dieses Glaubensbekenntnis gerieten der Direktor am Konservatorium [Cherubini] und einige meiner Kollegen in großen Zorn; ich für meine Person nahm die Sache nicht so streng, sagte dem jungen Menschen, daß das Studium in der Musik nur denen etwas hülfe, welche den Nutzen und Endzweck davon einsähen, und riet dem jungen Kontrapunkttotschläger, sich mit Dingen, die er so wenig achtete, gar nicht abzugeben und sich frei seinem Genie zu überlassen, falls er welches hätte. Er folgte mir, verließ das Konservatorium und fing von da an, seine Rolle als Reformator der Musik zu spielen. Dieser junge Mensch war Herr Berlioz ......

Endlich vor ungefähr acht Jahren kam der Tag, wo Herr Berlioz ein Konzert gab, um uns seine Kompositionen hören zu lassen; das kleine Publikum bestand fast bloß aus seinen Freunden und Gästen. Hier hörte man zum ersten Male seine »Phantastische Sinfonie«. Man glaubte dabei den Alp zu bekommen; doch bemerkte man den Marche du supplice wegen der Neuheit einiger Effekte und klatschte. Von diesem Moment an bildete sich meine Meinung über Herrn Berlioz; ich sah, daß er keinen Sinn für Melodie, kaum einen Begriff von Rhythmus hatte; daß seine Harmonie aus meistens monströsen Klumpen von Noten zusammengesetzt, nichtsdestoweniger platt und monoton war; mit einem Worte, ich fand, daß es ihm an melodischen und harmonischen Ideen fehlte, und urteilte, daß sich sein barbarischer Stil nie kultivieren werde. Doch bemerkte ich Instrumentationsinstinkt an ihm und meinte, daß er sein Talent für manche Kombinationen, die dann andere besser als er anwenden könnten, ausbilden werde.

Trotzdem, daß Herr Berlioz meine Meinung über seine Werke kannte, hatte er doch Zutrauen zu mir und wandte sich mehrmals an mich, weil er mich für einen Mann hielt, der den Künstler gern aufmunterte und gewähren ließ ......

Die Lage der Dinge hat sich sehr geändert. Die Zeit ist vorbei, wo ich Herrn Berlioz gegen die Verachtung einer ganzen berühmten Schule, gegen das Publikum trotz meiner eignen Abneigung in Schutz nahm; jetzt gebärdet sich Herr Berlioz als ein Neuerer, der über seine Gegner triumphiert habe ... Man sieht ein, daß Nachsicht gegen einen solchen Menschen übel angebracht wäre, er würde sich dadurch sogar beleidigt fühlen ...

Immer habe ich gewünscht, daß die Werke des Herrn Berlioz in das Publikum gelangen möchten, d. h. nicht in eins aus lauter Freunden, sondern in das aufgeklärte, mit gesundem Menschenverstand urteilende Publikum. Die Publikation, der große Tag der Publikation erschien mir durchaus als nötig, um allen Disputationen und Koterien ein Ende zu machen. Wie viele voreilige Berühmtheiten sind zuschanden geworden, wenn sie an die Sonne der Welt traten. Mit Berlioz, meint' ich, würde es nicht viel anders sein....

Der Sinfonie ist ein Programm über den Inhalt jedes der fünf Teile, aus denen sie besteht, angebogen. Ich habe schon mehrmals darauf aufmerksam gemacht, daß solche Programme der beschränktesten Idee, die man sich von der Musik machen kann, angehören, denn die Macht dieser Kunst liegt eben in ihrer Unendlichkeit. Ich werde daher nicht untersuchen, ob jeder von den Abschnitten dem Plane entspricht, den der Komponist in seinem Programme vorgezeichnet hat, weil ich weiß, daß die Musik das, was er fordert, nicht ausdrücken kann und schon dieser Anforderungen halber verunglücken mußte." —

[Nach einer kurzen Schilderung der einzelnen Sätze heißt es:]

„In einem kürzlich publizierten Artikel versichert Herr Berlioz, daß ein Tag kommen werde, wo man den Künstler nicht mehr in betreff der Anwendung seiner Ideen und der zur Versinnlichung seiner Gedanken gebrauchten Mittel quälen werde. Dieser Tag ist gekommen, Herr Berlioz! Wagen Sie alles, wenn Sie die Natur zu einem Musiker geschaffen hat, wenn Sie wahres Schönheitsgefühl in sich tragen, wenn es Ihnen nicht an Phantasie fehlt; aber bleiben Sie, der Sie alle erdenklichen Mittel aufbieten, nicht hinter Ihren Prätentionen zurück, und verraten Sie Ihre Schwäche und Ohnmacht nicht! Haben Sie mit einem Worte das, was Ihnen vor allem gebricht, wahres schöpferisches Genie, und wir wollen Ihnen alles erlauben, — die heute als Ihre Richter dastehen, sollen fortan Ihre Bewunderer werden! Bis dahin aber lassen Sie sich es gesagt sein: Sie mögen sich gebärden, wie Sie wollen, deshalb wird das, was Sie bis jetzt komponiert haben, noch lange nicht zum Kunstwerk!" —

Wie Fétis, so urteilte auch Mendelssohn sehr ungünstig über Berlioz. In einem Briefe an Moscheles (April 1834) sagt er über seine Instrumentierung: „Sie ist so entsetzlich schmutzig und durcheinander geschmiert, daß man sich die Finger waschen muß, wenn man mal eine Partitur von ihm in der Hand gehabt hat. Zudem ist es doch auch schändlich, seine Musik aus lauter Mord und Not und Jammer zusammenzusetzen; denn selbst, wenn's gut wäre, käme nichts anderes darin vor als dergleichen atrocités. Er hat mich eigentlich zuallererst recht melancholisch gemacht, weil er so klug und kalt und passend über alle anderen urteilt, so gänzlich vernünftig ist, und so grenzenlos unvernünftiges Zeug bei sich gar nicht bemerkt." In der Sinfonie kommt ihm die ganze Musik „so schrecklich langweilig" vor, „und das ist das Schlimmste. Toll und unverschämt und frech und ungeschickt kann doch zuweilen noch lustig amüsant sein, aber dies ist so fade und unlebendig" (25. 3. 35). Mendelssohn hatte, als er dies schrieb, bereits seine vier Konzertouvertüren, das G-moll-Konzert, das Oktett, die A-dur-Sinfonie, den größten Teil des »Paulus« usw. komponiert. —

108 (S. 75, m.). Berlioz war bereits 26 Jahre alt, als er die Sinfonie schrieb.

109 (S. 76, m.). Gestr.: „ebensowenig wie das Jahrhundert, das Bucklichte und Verrückte für Apollos und Kante an Schönheit und Verstand erklärte".

110 (S. 79, o.). Urspr.: „wie ein Meister".

111 (S. 79, u., 84, o.). Über dies „Treffen" sprach sich Schumann schon, bevor er die Sinfonie kennen gelernt hatte, aus. Er druckte (Zt. 1835, Bd. 2, 102) das Urteil Börnes über die Sinfonie aus dessen »Briefen aus Paris« (Nr. 16, v. 8. 12. 30) ab. Börne schrieb: „Sonntag habe ich einem Konzerte im Conservatoire beigewohnt. Ein junger Komponist, namens Berlioz, ließ von seinen Kompositionen aufführen; das ist ein Romantiker. Ein ganzer Beethoven steckt in diesem Franzosen. Aber toll

zum Anbinden. Mir hat alles sehr gefallen. Eine merkwürdige Sinfonie, eine dramatische in fünf Akten, natürlich bloß Instrumentalmusik; aber daß man sie verstehe, ließ er wie zu einer Oper einen die Handlung erklärenden Text drucken. Es ist die ausschweifendste Ironie, wie sie noch kein Dichter in Worten ausgedrückt, und alles gottlos. Der Komponist erzählt darin seine eigene Jugendgeschichte. Er vergiftet sich mit Opium, und da träumt ihm, er hätte die Geliebte ermordet und werde zum Tode verurteilt. Er wohnt seiner eigenen Hinrichtung bei. Da hört man einen unvergleichlichen Marsch, wie ich noch nie einen gehört. Im letzten Teile stellt er den Blocksberg vor, ganz wie im »Faust«, und es ist alles mit Händen zu greifen. Seine Geliebte, die sich seiner unwürdig zeigte, erscheint auch in der Walpurgisnacht; aber nicht wie Gretchen im »Faust«, sondern frech hexenmäßig ...." Zu den gesperrt gedruckten Worten bemerkte Schumann in einer Fußnote: „Das fürchten wir eben."

112 (S. 80, u.). Das in E-moll war damals erst bekannt.

113 (S. 81, m.). Urspr.: „Begeisterung und Genie".

114 (S. 81, u.). unter dem Titel: »Lélio, ou le retour à la vie, Monodrame lyrique«. Op. 14 b.

115 (S. 81, u.). Gestr.: „Denen, die sich mit der seltenen Kunst des sinfonistischen Vortrags vertraut machen wollen, muß dieses Klavierwerk als einzig genannt und empfohlen werden, wie wir hier in wärmster Anerkennung des Verdienstes, das sich Liszt dadurch erworben, auszusprechen uns verpflichtet fühlen.

Beiläufig muß noch die leichtsinnige Orthographie des Klavierauszugs erwähnt werden. Die reizbare Kritik sucht alles auf, um es als Waffe gegen ungewöhnliche Erscheinungen zu gebrauchen und so auch hier; einem Löwen mit Nadeln beizukommen ist schwer; indessen wird er wenigstens stutzig gemacht."

116 (S. 84, u.). Mendelssohns »Sommernachtstraum«.

117 (S. 85, m.). Gestr.: „und daß sich einstweilen die wilden Tränen zu Perlen umgewandelt haben.

Noch vor kurzem sprach Odillon Barrot ein Wort aus, das unsere Jugend an der Lebenswurzel packt, es heißt: Dans notre époque, je ne sais, qui s'est immaginé, que tout ce qui est dans la nature est beau, qu'il y a une certaine poésie dans le crime, das im mildesten Deutsch: „Hütet euch, Jünglinge, von der Natur und Leidenschaft euch zum Verbrechen hinreißen zu lassen, folgt dem Rufe der Natur, sprecht so innig ihr könnt es aus, wie ihr liebt, und wem ihr zürnt! Aber bewahrt euch, was die Natur erst liebenswürdig macht, die Unschuld, die wohl fehlt, aber nicht sündigt, — entzückt, aber nicht verzehrt."

118 (S. 85, u.). Hanslick in seinem Aufsatze »Hektor Berlioz in seinen Briefen und Memoiren 1881«: „R. Sch., der mit seiner enthusiastischen Kritik der »Sinfonie fantastique« zu Berlioz' Fahne geschworen hatte, pflegte in späteren Jahren sehr kühl, fast widerwillig von seinem früheren Liebling zu sprechen. Ich sehe noch das gutmütige ironische Lächeln, mit dem er mich vor 30 Jahren fragte: ‚Ihr Prager wart ja über Berlioz ganz aus dem Häuschen?'."

119 (S. 85, u.). Dies ist die ausführlichste Kritik, die Schumann geschrieben. Als scherzhaftes Gegenstück mag auch die kürzeste aus seiner Feder hier eine Stelle finden. Unter der Aufschrift »Monstrum« druckte er aus einer zur Rezension eingesandten »Geschichte der Musik aller Nationen, nach Stafford und Fétis, mit Benutzung der

besten deutschen Hilfsmittel usw.« eine Blütenlese unglaublichen Unsinns ab und schrieb darunter: „Das Publikum wird demnach wohltun, wenn es uns nachahmt, die wir vor den Augen mehrerer das Buch feierlich zerreißen und hinter den Ofen werfen." (1835, Zt. Bd. 3, 120.)

120 (S. 85, u.). Die übrigen von Schumann gestrichenen Teile aus diesem Aufsatz siehe N. 6, wie schon Anm. 96 näher angeführt.

121 (S. 91, u.). Gestr.: „Mag das streng klingen, — aber wir vermuten, es fehlt Loewe ein ratender Freund, der ihm dies sagte, und als solchen möge er uns nehmen, die wir ihn überdies so sehr hochschätzen."

122 (S. 92, o.). Gestr.: — „Der Rhythmus des lieblichen Themas zum zweiten Satze würde vielleicht prägnanter, wenn der Baß im zweiten Achtel anfinge und die jedesmal letzten Achtel in den künftigen Takt ligiert wären. — Bei der Leichtigkeit, mit der L. die Formen handhabt und zu wenden versteht, fällt uns am Schlusse der 10ten S. der Rückgang in das Thema auf, wo man nach dem vorhergehenden Cis und dem folgenden D-Dominantenakkorde D-dur selbst erwartet und durch ein plötzliches C nach G kömmt. Das Beleidigende liegt im Gis und ist leicht wegzubringen."

123 (S. 92, u.). Gestr.: „Übrigens nennen wir den Novizen freundlich willkommen."

124 (S. 94, u.). Gestr.: „Was die Sonate insbesondere anbelangt, so vermuten wir, daß sie eigentlich eine für das Orchester geschriebene, später für das Klavier arrangierte Sinfonie sei. Verhielte sich das so, so bliebe das Urteil in der Hauptsache zwar dasselbe; doch wünschten wir es auf dem Titel bemerkt, weil Lachner dadurch den Vorwurf, daß die Sonate als Klavierstück nicht klangreich genug instrumentiert sei, gleich von vornherein von sich abwenden konnte."

125 (S. 94, m.). Gestr.: „Er muß das am besten wissen. Hält er es für wert, so ist es ein Wunsch, daß er sich selbst in diesen Blättern darüber ausspreche."

126 (S. 96, o.). Frau Henriette Voigt in Lpz.

127 (S. 96, m.). Gestr.: „ja, an und für sich schwachen".

128 (S. 96, m.). Gestr.: (oft negativ, indem er die näherliegende Schönheit zurückweist.)

129 (S. 96, u.). Urspr.: „Werke im niedrigen Interesse oder in unsittlicher Leidenschaft erzeugt auf jene ausübt".

130 (S. 96, u.). Gestr.: „Sonst aber wächst uns jenes Bündnis über kurz oder lang über den Kopf zusammen und mit ihm eine Sündflut von Werken, die in der tiefern Verzweigung eine allgemeine der Geistesarmut, Geistesohnmacht werden könnte."

131 (S. 98, m.). Gestr.: „in seinen vollendeten Läufen nur als Virtuosen bewundern konnten und mußten".

132 (S. 99, m.). Gestr.: „glücklichsten".

133 (S. 100, m.). In der Zt. gibt Schumann in einer Fußnote in Noten an, wie er sich die Begleitung denkt.

134 (S. 101, m.). Hatte in der Zt. die rätselhafte Unterschrift: Aus den musikalischen!? und — von mir:

135 (S. 101, u.). [Schumann brieflich über den „Psychometer".] Schumann schrieb seiner Mutter über den „Psychometer", den er am 8. 4. 33 besucht: „Das Ganze ist eine bis jetzt unerklärbare, jedenfalls auf einer magnetischen Wechselwirkung der Metalle mit den physischen Kräften beruhende Erfindung des hiesigen Magisters Por-

tius, aber so interessant in Bestimmtheit und Feinheit der Charakterunterscheidungen, daß ich eher verdutzt als befriedigt fortging. Nachdem man mit der Maschine in magnetischen Rapport gebracht worden ist, erhält man den Eisenstab, den der Magnet anzieht, wenn man diese oder jene Eigenschaft, Temperament, Charakterzug usw. besitzt, aber abstößt im entgegengesetzten Falle. Wirklich war ich's leibhaft, wenn ich auch mancher der angezogenen guten Eigenschaften nicht ganz traue." — Ein Artikel im »Leipziger Tageblatt« (30. 5. 33) versucht eine Erklärung des Psychometers, der auf den Magnetismus und die Wirkungen der Elektrizität gegründet sei. „Alle Eigenschaften" (schreibt der Berichterstatter), „die wir zu haben oder nicht zu haben glaubten, ja selbst solche, durch die wir uns von anderen unterschieden, wurden uns von der Maschine richtig angedeutet; als Beweis aber, daß sie keineswegs schmeichle, diente uns der Umstand, daß sie uns eine kleine Untugend verriet, die wir vorher noch nicht bemerkt hatten und doch bei genauerem Nachdenken fanden." Eiteln und Eingebildeten wird widerraten, die Maschine zu probieren, damit sie nicht enttäuscht würden. Der Erfinder habe mit vielfachen Vorurteilen zu kämpfen, sein Psychometer aber verdiene die volle Aufmerksamkeit jedes denkenden Mannes und könne die Veranlassung werden, „über höchst bedeutsame, vielleicht noch in tiefes Dunkel gehüllte, geheime Naturkräfte nähere Aufschlüsse zu erlangen". — Im folgenden Jahre wiederholte der Erfinder seine „physikalisch-psychologischen Experimente", über die das »Tageblatt« (12. 4. 34) abermals berichtete. Schumann hatte ein ungewöhnliches Interesse für den Gegenstand. Ich halte es sogar für nicht unmöglich, daß die beiden »Tageblatt«-Artikel von ihm sind. — Es überrascht nicht, daß Schumann 1853 auch zu den eifrigsten Anhängern des Tischrückens und Tischklopfens gehörte.

Nach einer auf guten Quellen beruhenden Abhandlung über Portius, den Erfinder des Psychometer von Walter Schumann, Leipzig (1913 im Manuskript dem Schumannmuseum überwiesen), ist der Psychometer in Prag dem Erfinder von einem Fremden aus der Hand gerissen und in die Moldau gestürzt worden und dort in Trümmer gegangen. Die Abhandlung enthält auch eine genaue Beschreibung der kleinen Maschine. — Portius war weiter unermüdlich tätig auf diesem Gebiete. Nach Portius' handschriftlichen Aufzeichnungen hat er 1841 u. a. auch eine kleine Flugmaschine gebaut. Er war übrigens aber auch als Schulmann hochgeschätzt. Als Schachmeister und Verfasser eines berühmten Schachlehrbuchs ist er zudem jedem Schachspieler als „der alte Portius" wohlbekannt.

136 (S. 105, o.). Gestr.: „‚obwohl ohne Orden', setzte Florestan noch hinzu".

137 (S. 105, m.). Der Aufsatz stammt aus Schumanns Artikeln für Herloßsohns »Damen-Lexikon« (vgl. N. 3). Er ging als Probe dieses in die N. Zt. über, jedoch stark verändert.

138 (S. 106, m.). „Dieser Aufsatz gehört zum Jahrgange 1835", befindet sich in »Schr. 1« als Fußnote. Der Aufsatz ist in der Inhaltsübersicht 1835 nach „Charakteristik der Tonarten" aufgeführt, war aber jedenfalls aus irgendeinem Grunde an spätere Stelle gekommen. Er folgt deswegen laut Inhaltsangabe zu »Schr. 1« hier an der ursprünglich selbst von Schumann beabsichtigten Stelle.

139 (S. 109, o.). Gestr.: „und der nicht mit dem lieblichen Liederkomponisten zu verwechseln ist".

Mit dem „lieblichen Liederkomponisten" ist sicher Moritz Hauptmann, der damals in Kassel lebte, gemeint.

Da aber Schumann 1852 diesen Satz strich, scheinen die bespr. Kompos. doch von Moritz Hauptmann herzurühren.

140 (S. 112, o.). Die übrigen gestrichenen Teile aus diesem Aufsatz s. N. 7.

141 (S. 112, o.). Diese Aphorismen und auch die des Aufs. 26 sind dem Aufsatze »Der Davidsbündler« (»Kometenaufsatz«) s. N. 24, von Schumann entnommen. Sie wurden von ihm im 1. Bande der Zt. (Bd. 1, 151) unter der Überschrift »Grobes und Feines« abgedruckt. Im N. 24 sind sie deswegen nicht wiederholt worden.

142 (S. 112, m.). Fußnote d. Zt.: „Des Umstandes noch zu gedenken, daß von den Redakteuren der bekannten musikalischen Zeitschriften der eine Offizier [Rellstab], der andere Prediger [Fink] war, der eine General-Staatsprokurator [G. Weber], der des »Wiener Anzeigers« Zivilbeamter [Castelli] ist."

143 (S. 112, u.). Auf Anregung von K. Steins (Kefersteins) Aufsatz »Das Komische in der Musik« (»Cäcilia« 1833, S. 221) geschrieben. Schumann wollte seiner Skizze einen Aufsatz »Vom Humor in der Musik« folgen lassen, der „alles deutlicher entwickeln werde"; er ist aber nicht erschienen.

144 (S. 114, o.). In Grabbes Lustspiel »Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung« tritt der Dichter zuletzt mit der Laterne auf.

145 (S. 116, o.). Von den vier »Schwärmbriefen«, welche Schumann in der Zt. veröffentlichte, nahm Schumann nur den ersten und dritten in die »Ges. Schr.« auf. Schwärmbrief 2 und 4 finden sich bei vorliegender Aufl. im N. 29.

Die in den Briefen gegebenen tatsächlichen Mitteilungen über die ersten Gewandhauskonzerte unter Mendelssohn bilden die Unterlage; in ihrer phantastisch-freien Einkleidung aber tritt überall Schumanns Neigung hervor, seine Erlebnisse poetisch zu verklären, Künstler und Künstlerinnen in einer geheimnisvollen Verschleierung auftreten zu lassen. Über seinen Wunsch, auf diese Weise Alltägliches oder weniger Erhebliches in anziehender Form behandelt zu sehen, spricht er sich mehrfach aus. Als er Franz Otto (in London) zur Mitarbeiterschaft an der Zt. aufforderte (9. 8. 33, Jgbr. S. 233 m.) schrieb er: „Es wäre wünschenswert, daß Du als Ferner den Briefstil als den lebendigsten und den Verhältnissen nach den natürlichsten wähltest und etwa an eine ideale Person (eine Geliebte, Vult Harnisch, Peter Schoppe) schriebest. ... Hast Du nicht Lust, Deine Gedanken einzurahmen oder zu garnieren, so überlaß mir dies; die Naturfrucht soll schon durchschimmern." Töpken regte er zur Fortsetzung seiner unterbrochenen Korrespondenzen mit den Worten an (6. 2. 35, N. F. S. 61); „Haben Sie so wenig historischen Stoff, nun, so bauen Sie die schönsten kritischen Bemerkungen ein. Sie kennen mich ja und wissen, wie wenig mir an den Künstlern und wie viel an der Kunst liegt, ich meine, wie wenig personell Ihr Bericht zu sein braucht, wenn Personen und Data fehlen sollten." — Die »Schwärmbriefe« sind auch an eine „ideale Person" gerichtet: an Chiara, d. i. Klara Wieck, die sich aber nicht in „Mailand" sondern in Dresden befand. Die gemeinschaftliche Fahrt nach Venedig ist ebenfalls erdichtet, Schumann mochte an seine eigene italienische Reise (1829) zurückdenken.

146 (S. 116, o.). Chiara = Klara Wieck, doch sind die Briefe nicht wirklich an diese abgeschickt worden. Firlenzer = Leipziger. Meritis (einige Zeilen später!) = Mendelssohn, der am 4. Okt. erstmalig dirigierte. Maria = Henriette Grabau.

147 (S. 116, u.). Gestr.: „mit den Händen nach Sizilien weisend, wohin dich deine Sehnsucht zieht, aber das schwärmerische Auge auf uns gerichtet“.

148 (S. 117, o.). Tsing-Sing, die komische Figur in Aubers chinesischer Feerie »Das ehrene Pferd«.

149 (S. 117, o.). Schumann kündigte in der Zt. vom 4. Sept. Mendelssohns Ankunft mit den Worten an: „Felix Mendelssohn-Bartholdy ist in Leipzig angekommen, um die nächsten Winterkonzerte im Gewandhaussaale zu leiten. Wir haben dieser Anzeige nichts hinzuzufügen, als was sich jeder, der ihn recht innig verehrt, selbst sagen mag.“

150 (S. 117, u.). »Sommernachtstraum«, »Hebriden« und »Meeresstille« gemeint.

151 (S. 118, o.). B-dur von Beethoven.

152 (S. 118, m.). Arie von K. M. v. Weber, eingelegt in »Lodoiska«.

153 (S. 118, m.). Otto Gerke.

154 (S. 119, o.). Gestr.: „Mag der edlere Künstler nicht hinhören, und sehne er sich von dem zerplatzenden Feuerwerk hinaus in die reine, wenn auch kühlere Sternennacht, aber angestrengtes Denken macht das Volk gähnen, und die deutsche Tiefe wird ihm nach der italienischen Oberflächlichkeit nur um so tiefer scheinen. Fort mit den Donizettis, Paccinis, aber Rossini, Bellini wollet in Ehren halten aus längst bekannten Gründen. ...“

155 (S. 119, o.). Es ist zweifelhaft, wer hinter „Jonathan“ zu suchen sein mag. Wasielewskis Annahme, daß L. Schunke (der schon im Dezember 1834 gestorben war) damit gemeint sein könne, teilte Jansen nicht. Mehr Wahrscheinlichkeit spricht für Chopin, dessen persönliche Bekanntschaft Schumann in den ersten Tagen des Okt. 1835 machte. Er berichtete darüber unterm 6. Oktober in der Zt. (1835, Bd. 3, 112): „Chopin war hier, aber nur wenige Stunden, die er in engeren Zirkeln zubrachte. Er spielt genau so, wie er komponiert, d. h. einzig.“ Es entspricht ganz dem Charakter der beiden Davidsbündler, was der Schluß des »Schwärmbriefes« (der in der Nummer v. 20. Okt. steht) besagt, daß nämlich Florestan zu ihm „stürzt“ und alsobald mit ihm disputiert, während Eusebius schon bei dem Gedanken „zusammenfährt“, mit dem verehrten Manne sprechen zu sollen. — Die Zt. enthält nur zwei mit „Jonathan“ unterzeichnete Aufsätze (1836), die aber von Schumann selbst sind. Auch sonst bediente er sich manchmal der Unterschrift eines anderen Davidsbündlers.

156 (S. 119, o.). Die Tage des 12., 13. und 14. August hatten damals die Kalendernamen Klara, Aurora und Eusebius.

157 (S. 119, o.). Gestr.: „Chopin war hier. Florestan stürzte zu ihm. Ich sah sie Arm in Arm mehr schweben als gehen. Sprach nicht mit ihm, fuhr ordentlich zusammen bei dem Gedanken.“

158 (S. 119, m.). Schumanns eigene Erinnerungen. Eingehenderes in seinem Briefe an Wieck, Heidelberg d. 6. 11. 29. (Jgbr. S. 8ff.)

159 (S. 119, m.). Gestr.: „und am besten in Firlenz, das sich fast immer freigehalten von Einseitigkeit, Kurzsichtigkeit und schädlichem Patriotismus“.

160 (S. 119, u.). Rossini war aus Pesaro gebürtig, daher sein Beiname „Schwan von Pesaro“.

161 (S. 120, o.). Frl. Weinhold aus Amsterdam.

162 (S. 120, m.). Gestr.: „Du erinnerst dich, daß wir die bloße Pianofortestimme nie für etwas Selten-Originelles gehalten, wie denn Jünglinge im Durchschnitt das Subjektiv-Charakteristische dem Allgemein-Idealen vorziehen. Aber nun wir sie von Meritis und einem warm verstehenden Orchester gehört, soll das Konzert ja gar nicht mehr aussprechen, als ein Meister in reinster Wohlgemütlichkeit empfindet. Beim Einsatz der Trompeten (wenn er auch von keiner ästhetischen Beziehung, freilich auch von keiner unästhetischen ist), fuhr jemand neben mir ordentlich in die Höhe. Eins weiß ich, daß ich mir nie einfallen lassen soll, ein Konzert in drei aneinander geschlossenen Sätzen schreiben zu wollen."

163 (S. 120, u.). zum »Beherrscher der Geister«.

164 (S. 120, u.). Uhlrich.

165 (S. 121, m.). Gestr.: „ohne zu bedenken, ob sie auch wahr sei".

166 (S. 121, u.). Es war K. Fr. Ebers, der in der »Cäcilia« (1825, S. 271) eine Auslegung der Sinfonie versuchte, woraus sich denn die Legende der Hochzeitsfeier entwickelt haben mag. Ebers' Ausführung hat allerdings Schumanns Skizze hervorgerufen, allein sie verhält sich zu dieser wie Prosa zur Poesie. Sie schließt mit einem Appell an Beethoven selbst, der zum Aussprechen seiner Intentionen bewegt werden soll. — Es mag nicht unerwähnt bleiben, daß Gustav Nicolai als erwiesen hinstellt, Beethoven habe in seiner A-dur-Sinfonie eine Bauernhochzeit schildern wollen. Aber obwohl er die eigene Erklärung Beethovens ausdrücklich als „geschichtlich" bezeichnet (»Arabesken f. Musikfreunde« Zt. 1835, Bd. 1, 128), so ist die Zuverlässigkeit seiner Mitteilung doch nicht als genügend verbürgt anzusehen.

Wertvoller als Nicolais unbeglaubigter Bericht möchte für die Deutung des Finales der A-dur-Sinfonie eine Tatsache sein, die Sir George Grove entdeckt und Jansen mitgeteilt hat. Das Thema des Finales weist nämlich eine merkwürdige Übereinstimmung mit dem Nachspiel des von Beethoven bearbeiteten irischen Liedes „Nora Creina".



Die Schlußstrophe des Textes lautet:

Fort mit Weisheit, trüb und alt,
Ha! Narretei nur mag uns frommen;
Still mein Lied — ein Laut erschallt, —
Der Reigen naht — die Tänzer kommen.
Wird dort einer, der mich sieht,
Mir Lust und Narrheit taumelnd preisen,
Er nur, der mich so beriet,
Beim Himmel! machte mich zum Weisen.

(Chor.) Du, der mehr als Weise weißt,
Sing dein Lied aus voller Brust;
Dankbar lauscht der Jugend Geist
Dem Wort, das Liebe rät und Lust.

Beethoven bearbeitete die irischen usw. Gesänge in den Jahren 1810 bis 1815; die Sinfonie vollendete er im Mai 1812.

167 (S. 122, u.). Folgende Nachschrift ist gestrichen: „Auch von mir ein Wort. Livia bittet mich, über Konzerte doch etwas in die **sche Zeitung zu liefern. Du weißt, wie ich abhorresziere vor publiken Musikschreibereien, namentlich vor den gutmütig-arkadischen. Dies ließe sich etwa durch eine freiere, etwa Briefform erträglich machen. Dann müßten aber die Briefe noch ganz anders ausfallen als die an eine gewisse Chiara. Florestan."

168 (S. 124, o.). Gestr.: „Noch zeigen wir auf die verbindende Rezitativfuge, da wir nichts Ähnliches in dieser Art kennen. S. 14 T. 7 fällt uns etwas auf, weil es später wiederkehrt. Dadurch, daß wir es verschweigen, wollen wir zur Neugierde und zum Durchstudieren reizen. Im Überschritte von demselben Takt zum folgenden liegt ein sehr reizender Pedaleffekt, den man nicht übersehen möge."

[Das Auffällige in dem bezeichneten Takt ist eine Oktavenfortschreitung.]

169 (S. 124, m.). Gestr.: „reine Geniuswerke".

170 (S. 125, o.). Von Schuberts Instrumentalwerken waren damals u. a. die Quartette in D-moll und G, das Quintett in C, die Sinfonie in C noch nicht bekannt geworden.

171 (S. 125, m.). Gestr.: „Sein ganzes Wesen ist ein ewiges Singen, eine selige Melodie, durch Rhythmus gefestet, durch Harmonie verschönt, und geadelt durch die Gedanken."

172 (S. 125, u.). Entsprechend der Anordnung Schumanns in der von ihm besorgten Ausgabe seiner Schriften sind die beiden Aufsätze »Aphorismen« — Nr. 21 und 26 — hier auch nicht vereinigt.

173 (S. 125, u.). Gestr.: „selbst als berühmter Virtuos".

174 (S. 127, u.). Als Schumann diese Aphorismen in der Zt. zum Abdruck brachte, hielt er folgende Bemerkung für nötig: „Die folgenden Bemerkungen scheinen einer früheren Zeit anzugehören. Jetzt ist schon manches anders geworden. A. d. R."

175 (S. 127, u.). Gestr.: „jahnisch und (der Turnvater Jahn als grimmiger Feind alles Undeutschen ist hier gemeint)".

176 (S. 127, u.). Gestr.: „hält und trägt als überzuckerter Schafskäse, wie ein boshafter Schriftsteller einmal die hebräische Sentimentalität nannte".

177 (S. 128, u.). Vgl. hierzu aber die begeisterte Aussprache über ital. Gesang kurz nach Rückkehr von der italienischen Reise. Brief an Wieck v. 6. 11. 29. Jgbr. 81, m. Sch. hatte da die Pasta in Mailand gehört.

178 (S. 128, u.). Gestr.: „Das Aphoristische. Warum rümpft ihr bei Aphoristischem so vornehm die Nase, lange Philister! — bei Gott, ist denn die Welt eine Fläche! und sind nicht Alpen darauf; Ströme und verschiedene Menschen? und ist denn das Leben ein System? und ist es nicht aus einzelnen halb zerrissenen Blättern zusammengeheftet, voll von Kindergekritzel, Jugendköpfen, umgestürzten Grabesschriften und weißen Zensurlücken des Schicksals? Ich behaupte das letztere — ja es dürfte gar nicht ohne

Interesse sein, das Leben in der Kunst so abzuschatten, wie es leibt und lebt, wie ja schon ähnlich Platner und Jakobi ganze philosophische Systeme gaben.

Schluß. Du sprichst unkünstlerisch, doch weiß auch ich, daß das Sehende millionenmal weniger Raum beschreibt als das Gesehene — und daß dieses kleine Auge die ganze Schöpfung aussaugt."

179 (S. 131, o.). Der Bonner Verein zur Errichtung eines Monuments für Beethoven hatte unterm 17. 12. 35 einen Aufruf zu Geldbeiträgen erlassen. Schumann wollte persönlich zu dem Denkmal beisteuern durch Herausgabe einer Komposition, deren Betrag dem Bonner Komitee überwiesen werden sollte. In einem Briefe an Kistner (19. 12. 36) bezeichnete er diesen „Obolus auf Beethovens Denkmal" als »Große Sonate von Florestan und Eusebius«, deren einzelne Sätze die Überschriften »Ruinen, Trophäen, Palmen« trugen. Der Verleger ging auf den Vorschlag nicht ein. Die Sonate erschien, teilweise überarbeitet, 1839 als »Phantasie für Pianoforte, Werk 17«. — Das Beethovendenkmal wurde erst am 12. 8. 45 enthüllt.

180 (S. 133, u.). Gestr.: „Im geneigtesten Falle wollet mich für eine Cordelia halten, die zweimal ihr ‚nichts' wiederholte."

181 (S. 134, m.). Die Geschwister Podlesky.

182 (S. 134, m.). [Über das Hiller-Denkmal in Leipzig und die Geschwister Podlesky.] Über dieses Denkmal, das am 29. 6. 32 enthüllt wurde, veröffentlichte V. H. Schnorr von Carolsfeld einen Bericht in der »Ztg. f. d. eleg. Welt« v. 30. 6. 32, der etwas gekürzt und mit einigen Zusätzen hier folgen möge:

In einer Leipziger Messe (1776) erschien vor Hillers Wohnung ein junges Mädchen, begann auf der Harfe zu spielen und dazu zu singen. Hiller, angezogen durch die schöne Stimme, rief die Sängerin in sein Zimmer und besprach sich mit ihr. Nach mehreren Fragen erfuhr Hiller, daß die Sängerin aus Böhmen und ihr Name Thekla Podlesky sei. Hiller äußerte nun, ob sie nicht Lust habe, in Leipzig zu bleiben? Betroffen durch diese unerwartete Frage erwiderte das Mädchen: „Ja, auf welche Weise könnte das geschehen?" Je nun — ich würde mich Deiner annehmen, Dich erziehen und bilden, antwortete der gutmütige Mann. — Das Resultat dieser Unterredung war: Thekla Podlesky trat, nach gehöriger Rücksprache mit den Ihrigen, nebst ihrer ältesten Schwester Mariane bei Hiller ein. Und dieser redliche Mann — damals selbst in einer beschränkten Lage — nahm sich des jungen Mädchens an, bildete seine Schülerin zu einer bedeutenden Konzert- und Opernsängerin und wurde so Theklas Wohltäter in mehr als einer Hinsicht. Hiller war übrigens zur Zeit, als er die Schwestern Podlesky bei sich aufnahm, noch nicht Kantor an der Thomasschule, sondern nur auf zufällige Einnahmen angewiesen — „ein zweiter Rousseau", wie Thekla ihn einmal nennt. 1789 wurde er (wie Dörffel angibt) zunächst Doles' Adjunkt, und erst 1797 erhielt er (in seinem 69. Lebensjahre) das volle Kantorat. — In dem ersten Konzert, das in dem neuerbauten, hernach so berühmt gewordenen Konzertsaal des Gewandhauses zu Leipzig stattfand (25. 11. 1781), trat die siebzehnjährige Thekla mit Sacchinis Arie: „So che un dolor" auf. Sie verließ Leipzig 1782, verheiratete sich mit dem Flötisten und Hoboisten Veit Batka in Mitau (Kurland) und lebte nach ihrem Abschiede von der Bühne — seit etwa 1807 — in Prag als Gesanglehrerin. Unter ihren zahlreichen Verehrern wird auch Schiller genannt, der die hochgefeierte Sängerin auf der Leipziger Bühne kennen lernte und von ihrem seelenvollen Gesange entzückt war. — Auch Mariane

ging aus Hillers Schule als eine sehr geachtete Sängerin hervor und ließ sich mehrere Jahre mit großem Beifall in Petersburg hören. Sie verheiratete sich nach Magdeburg und wurde (1789) die Mutter des seinerzeit rühmlichst bekannten Friedr. Ernst Fesca, des Vaters von Alexander F. — Thekla verlebte den Winter 1820 wieder in ihrem geliebten Leipzig, als ihre Pflegetochter Kathinka Comet (später Frau Podhorsky) dort als Konzertsängerin engagiert war. Damals lernte Schnorr, Direktor der Leipziger Akademie der bildenden Künste, sie bei Rochlitz kennen, sah sie auch öfter in seinem eigenen Hause. Ihre kindlich-treue Dankbarkeit gegen den „guten Vater Hiller" war unverändert dieselbe geblieben. Schon bei seinem Tode (1804) hatte sie den Plan gefaßt, sich so viel zusammenzusparen, um ihm ein würdiges Denkmal setzen zu können. Als sie endlich im Jahre 1830 das dazu Erforderliche beisammen hatte, wandte sie sich an Schnorr, im wesentlichen folgendes schreibend:

„Seit Hillers Tode habe ich im stillen den heißen Wunsch in meinem Herzen getragen und bis heute unwandelbar bewahrt, meinem verewigten Lehrer und väterlichen Wohltäter, erfüllt von der tiefsten Dankbarkeit — und zwar zugleich im Namen meiner übrigen drei Schwestern, denn uns allen hat Vater Hiller wohlgetan — in Leipzig ein Monument zu errichten und solchergestalt dieses Mannes Andenken zu erhalten... Jetzt glaube und hoffe ich, so viel erübrigt zu haben, um den Aufwand der Kosten dazu bestreiten zu können. ... Zu Ihnen, verehrter Herr Direktor, hege ich nun das unbegrenzte Vertrauen, daß Sie dieser Angelegenheit sich gern unterziehen und diese Idee, meinem Innersten entsprechend, als Künstler ausführen werden." Nun folgte die Darlegung des Gedankens: vor allem Hillers Büste, darunter vier jugendliche weibliche Gestalten in verschiedenen Stellungen mit dem Ausdruck der Dankbarkeit und dem Blicke nach oben. „Mich", so schrieb die fromme Stifterin, „mich stellen Sie kniend dar." Darnach zeichnete Schnorr denn auch die Gruppe für das Basrelief. Die Widmung sollte lauten: „Ihrem verewigten Lehrer und väterlichen Wohltäter die vier Schwestern: Mariane, Franziska, Aloysia, Thekla Podlesky." Die drittgenannte hieß ursprünglich Josepha; sie erhielt den Namen Aloysia bei ihrem Eintritt ins Kloster der Elisabethinerinnen zu Prag; Schnorr stellte sie daher auf dem Denkmale mit einem Schleier dar. Aus Theklas Briefe teilt Schnorr noch die hübsche Stelle mit: „Wenn der gute Hiller einem seiner Freunde den Eindruck, den wir zwei Schwestern bei unserm ersten Eintritte in sein Zimmer auf ihn machten, schildern wollte, sagte er in seiner derben Weise: Die kleine Thekla sah so trotzig und mutig aus, als wollte sie sagen: ‚ich fürchte mich vor dem Satan nicht!' und Mariane mit ihrem etwas zur Seite gesenkten Kopfe, ‚ach, lieber Herr, freß' Er mich nur nicht!' In diesen wenigen Worten bezeichnete Hiller die Verschiedenheit unserer Temperamente." — Thekla starb den 28. 8. 52. Sie hatte dem Gewandhausorchester, dem sie schon bei früheren Gelegenheiten kleinere Geldgeschenke gesandt, letztwillig 50 Taler vermacht.

183 (S. 136, m.). [Mendelssohn über das Wiener Preisgericht.] Als im Januar 1835 das Wiener Preisausschreiben erlassen war (Schiedsrichter sollten Eybler, Weigl, Gänsbacher, Gyrowetz, Kreutzer, Seyfried und Umlauf sein) schrieb Mendelssohn an Spohr (8. 3.): „Die Ankündigung aus Wien war mir interessant; ich hatte noch nichts davon gehört. Sie machte mir wieder das Gefühl recht lebhaft, wie unmöglich es mir sein würde, irgendetwas mit dem Gedanken an eine Preisbewerbung zu komponieren — ich käme nicht bis zum Anfange, und wenn man zum Musiker sich

müßte examinieren lassen, so bin ich überzeugt, ich wäre von vornherein abgewiesen worden, denn ich hätte nichts halb so gut gemacht, als ich könnte. Der Gedanke an einen Preis oder eine Entscheidung macht mich zerstreut, und dennoch kann ich mich nicht so darüber hinwegsetzen, daß ich ihn ganz vergäße. Aber wenn Sie irgend die Stimmung dazu finden, sollten Sie es doch ja nicht unterlassen, eine Sinfonie bis dahin zu komponieren und einzuschicken, denn ich wüßte nicht, wer Ihnen den Preis unter den Lebenden streitig machen könnte (zweiter Grund), und wir bekämen dann wieder eine neue Sinfonie von Ihnen (erster Grund). Über die Zusammensetzung des richtenden Ausschusses in Wien habe ich meine Gedanken, die aber nicht recht legitim sind, sondern ein wenig rebellisch. Wäre ich die Richter, so bekäme das ganze Komitee keinen Preis, wenn sich's darum bewürbe." Gegen Hauser sprach Mendelssohn sich noch unverhohlener aus: „In Wien haben sie für die beste Sinfonie einen Preis von 50 Dukaten ausgesetzt, und Seyfried, Umlauf und Konradin Kreutzer und Konsorten sollen's entscheiden, lauter Kerls, die keine Sinfonie zusammenbringen können, und wenn sie sich drei Jahre kasteiten. Wär' es ein Komitee von den besten Komponisten der ganzen Welt, so möcht' ich auch um keinen Preis konkurrieren; der bloße Gedanke, daß ich eine Preismusik komponierte, machte mich so unmusikalisch wie Umlauf und Seyfried zusammengenommen. Und hätte ich eine Sinfonie fertig liegen, so würde ich mich hüten, die hinzuschicken, denn da können die andern Leute drüber urteilen, und am Ende findet sich's doch, ob sie was taugt oder nicht. Das ist so eine Art Treibhauskultur, und die 50 Dukaten sind das Mistbeet; ob aber eine Kaktus-Sinfonie herauskommt, ist die große Frage." (Hanslick »Suite« S. 33.)

184 (S. 136, m.). Der ausgesetzte Preis wurde keinem „Neuromantiker", wie Wedel befürchtete, sondern Fr. Lachner zuerkannt für seine »Sinfonia passionata« (später als Werk 52 gedruckt).

184a (S. 138, o.) George Sand gemeint.

185 (S. 139, u.). Zuccalmaglios Eigenheit, alle fremdsprachlichen Ausdrücke durch deutsche zu ersetzen, tritt auch in diesem Aufsatze hervor. Es wird die Billigung des Lesers finden, daß die überall gebräuchlichen Bezeichnungen „Sinfonie, Instrument, Orchester" usw. in ihr altes Recht wieder eingesetzt sind. Ebenso sind einige stilistische Unebenheiten ausgeglichen, die Zuccalmaglio so leicht aus der Feder flossen, weil er rasch schrieb und es nicht liebte, hinterher viel zu feilen. — Es sei noch erwähnt, daß Zuccalmaglio sich in der günstigen Meinung von Lachners Sinfonie doch enttäuscht fand, nachdem er sie kennen gelernt hatte. Er nannte sie (1837, Bd. 7, 1) ein „Enakswerk" und meinte, daß die über alles Maß lange Preissinfonie doch nur „den Preis über die Geduld der Zuhörer" davongetragen habe.

186 (S. 140, o.). Schumann hat den Aufsatz Zuccalmaglios nur mit Zögern aufgenommen. Am 18. 10. 36 (N. F. S. 80) schreibt er an diesen: „Der Traum über die Preissinfonie ist es, der noch ungedruckt daliegt. Mit einer wahren Trauer sehe ich ihn oft an, so sehr mir vieles darin gefällt, so wünschte ich ihn lieber in ein anderes Blatt, als . . Als er ihn dann aber doch zum Abdruck brachte, hielt er es für nötig, selbst noch dazuzuschreiben. Bezeichnend führte er diesen außerdem noch durch das Goethesche Motto ein:

„Ein Kranz ist gar viel leichter binden,
Als ihm ein würdig Haupt zu finden."

187 (S. 140, u.). sog. »Harfenquartett«.

188 (S. 141, o.). S. Aufs. 30, S. 172, o.

189 (S. 142, u.). Die Ouvertüre zur »Melusine« wurde zum erstenmal am 23. 11. 35 im Gewandhause gespielt. In Abwesenheit Mendelssohns, der zum Begräbnis seines Vaters in Berlin war, hatte Ch. G. Müller die Direktion übernommen. Das Werk war noch nicht gedruckt, die Partitur, welche Schumann eingesehen hatte, Mendelssohns Originalhandschrift. Sie trägt am Schluß das Datum „Leipzig den 17. Nov. 1835", komponiert ist das Werk schon im Jahre 1833. Über die Anregung zu demselben schrieb Mendelssohn unterm 7. 4. 34 an seine Schwester Fanny: „Ich habe diese Ouvertüre zu einer Oper von Konradin Kreutzer geschrieben, welche ich voriges Jahr um diese Zeit im Königstädter Theater hörte. Die Ouvertüre wurde da capo verlangt und mißfiel mir ganz apart; nachher auch die ganze Oper, aber die Hähnel nicht, sondern die war sehr liebenswürdig und namentlich in einer Szene, wo sie sich als Hecht präsentiert und sich die Haare macht, da bekam ich Lust, auch eine Ouvertüre zu machen, die die Leute nicht da capo riefen, aber die es mehr inwendig hätte, und was mir am sujet gefiel, nahm ich, und kurz, die Ouvertüre kam auf die Welt, und das ist ihre Familiengeschichte."

190 (S. 142, u.). Die Ouvertüre zur »Fingalshöhle« war bei der ersten Aufführung in Leipzig (4. 12. 34) unter dem Titel: »Ossian in Findals Höhle« angekündigt. Ursprünglich nannte Mendelssohn sie »Ouvertüre zur einsamen Insel« (Brief v. 10. 12. 30.)

191 (S. 144, o.). Gestr.: „Erinnern diese letzteren, sowie die Art der Instrumentierung (namentlich nach der Mitte hin, wenn einzelne Instrumente abwechselnd kommen und gehen) an früher Gehörtes, so könnte nur ein unverständiger Sinn hierin eine Einseitigkeit sehen —."

192 (S. 144, u.). Gestr.: „Die Alter- und Volkstümler".

193 (S. 145, m.). Gestr.: „Beide Ouvertüren können wegen ihres vorzüglichen, klaviermäßigen Arrangements Schülern, vielleicht als Übung im Blattspielen, zur Abwechselung anempfohlen werden. —"

194 (S. 147, o.). Berlioz schrieb 1826 eine Oper: »Les francs-juges«, die aber niemals aufgeführt wurde.

195 (S. 147, o.). In der Tat brachte Nr. 19 der Pariser »Gazette musicale« einen Brief von Berlioz an F. Hofmeister (vom 8. 5. 36), worin er sich über die vierhändige Bearbeitung seiner Ouvertüre hart beklagte.

196 (S. 147, m.). [Über die »Femrichter«-Ouvertüre.] Ein Jahr später wurde die »Femrichter«-Ouvertüre der Gegenstand eines Federkrieges zwischen Lobe und Zuccalmaglio. Lobe veröffentlichte in der Zt. (1837, Bd. 6, 147) ein enthusiastisches »Sendschreiben an Hrn. Hektor Berlioz«, in welchem er die Ouvertüre als eine „tiefe, originelle, naturwahre, den ganzen Menschen emporwirbelnde Schöpfung", als „echte Volksmusik" pries, und verkündete, daß in dem Werke „mehr Regeln beobachtet seien, als wir bis jetzt kennen" usw. Zuccalmaglio schrieb einen Gegenartikel, ein »Sendschreiben an die deutschen Tonkundigen«, trat bei der „Heiligsprechung Berlioz'" als advocatus diaboli auf und bezeichnete die Ouvertüre als „alltäglich, ja schülerhaft". Schumann hatte Zuccalmaglios Artikel anfänglich abgelehnt wegen zu großer Länge, und weil ihm die Ouvertüre „gar nicht das viele Reden wert scheine". Darauf kürzte

Zuccalmaglio seinen Aufsatz und ersuchte schließlich die Redaktion „um ein entscheidendes Schlußwort". Schumann schrieb nun folgendes Nachwort:

„Wo hier anfangen, wo aufhören! Auf der einen Seite ein exzentrischer Lobredner, auf der anderen ein gepanzerter Ankläger, der Gegenstand der Schilderhebung ein dem Komponisten vielleicht selbst schon entfremdetes Werk! — Wir glauben, alle drei müssen Zugeständnisse machen: Lobe, daß er die einzelnen Schwächen, die ihm bei ruhigem Blute nicht entgehen konnten, verschwiegen habe — Wedel, daß er, ohne die Partitur und ohne das Werk von einem großen Orchester in Vollkommenheit gehört zu haben, sich nicht wohl zutrauen dürfte, einen Eindruck des Ganzen zu besitzen — Berlioz endlich, daß er selbst recht gut wisse, kein Meisterstück, daß sich eben mit Beethovenschem messen könne, geliefert zu haben. So hätten wir es denn mit dem Werke eines achtzehnjährigen Franzosen zu tun, der, wenn auch etwas weniger Genie hat als der Eine, doch auch mehr Schöpferkraft, als der andere will. Eine genauere Auseinanderlegung der Gründe verlangte abermals [einen] so großen Artikel. Besser, man spiele die Ouvertüre allerorten, am besten endlich, man mache, anstatt sich über die Jugendarbeit eines wenn auch ungebildeten, immerhin merkwürdigen Talentes zu erhitzen, schönere und die schönsten; und damit sei eins dem anderen empfohlen! Die Redaktion."

Über Berlioz' künstlerische Ausbildung zu der Zeit, als er die »Femrichter« komponierte, sagte F. Hiller (»Künstlerleben« S. 101): „In der ganzen Musikgeschichte findet sich kein zweites Beispiel von einem Komponisten, der bis ins neunzehnte Jahr so wenig Musik gekannt und gehört hätte, wie es bei Berlioz der Fall gewesen, — von dem, was Musiker Musik nennen, hatte er kaum eine Vorstellung. Ebensowenig mag ein anderer mit komplizierteren Versuchen begonnen haben als er, — denn nach den Aufführungen, welchen er in der Großen Oper beigewohnt, nach dem Studium Gluckscher Partituren, das er mit bewundernder Freude aufgenommen, begab er sich unmittelbar an die Komposition größerer Gesangstücke mit Orchester." — Damit stimmt, was Berlioz selbst in seinen Memoiren über die »Femrichter«-Ouvertüre, seine erste Orchesterkomposition, sagt: „Ich war noch so unwissend in betreff des Mechanismus einiger Instrumente, daß ich, nachdem ich in der Introduktion der Ouvertüre den Des-dur-Akkord für die Posaunen geschrieben, befürchtete, es werde dies den Bläsern die größten Schwierigkeiten bereiten. Ängstlich befragte ich darüber einen Posaunisten der Großen Oper, der mich vollkommen beruhigte und mir von dieser Stelle sogar einen großen Effekt versprach. Diese Versicherung erfüllte mich mit solcher Freude, daß ich, nach Hause eilend, auf den Weg nicht achtete und mir den Fuß verstauchte. Seitdem tut mir der Fuß weh, sooft ich das Stück höre. Anderen wird vielleicht der Kopf wehtun."

197 (S. 149, o.). Am Schluß der Rezension (der hier fehlt) sind allerlei verfehlte Einzelheiten nachgewiesen worden.

198 (S. 151, u.). Molière prüfte die Wirkung seiner Lustspiele, indem er sie seiner Haushälterin vorlas.

199 (S. 155, m.). Gestr.: „Schornstein—Hartknoch".

200 (S. 156, u.). Gestr.: „Schließlich raten wir allen Besitzern der Kalkbrennerschen Werke, sich auch diesen jedenfalls interessanten Beitrag zur Vervollständigung ihrer Bibliothek anzuschaffen, und gestehen noch unsere Neugierde auf ein fünftes Konzert, in welchem wir lieber eine Fortsetzung des D-moll-Konzertes als des vorliegenden zu begrüßen wünschten."

201 (S. 158, u.). »Die große Partitur«. Aus den Aufzeichnungen des Dorfküsters Wedel. (A. von Zuccalmaglio.) S. Zt. Bd. 3, 53.

202 (S. 159, o.). Gestr.: „und dadurch eine Bescheidenheit auszudrücken glauben, die auch wirklich so nackt, daß man davor ausreißt".

203 (S. 160, m.). Urspr.: „besten".

204 (S. 161, m.). Gestr.: „Mit diesem Hexameter schließt Florestans Geständnis über das siebente Konzert von Field. Wir wüßten ihm noch manches hinzuzufügen, z. B. daß wir uns mit dieser unserer Koda wie die andere Hälfte eines russischen Dampfbades vorkommen, dessen Nutzen man so sehr anrühmt; doch ziehen wir das Klügere — Schweigen — vor."

205 (S. 164, o.). In einer Anmerkung werden die in den letzten Jahren erschienenen Konzerte aufgezählt. Dann heißt es: „Noch kennen wir zwei Konzerte, die wir gleichsam unter unseren Augen entstehen sahen, eins vom verstorbenen trefflichen Ludwig Schunke und eins von Klara Wieck, über die wir nach ihrem Erscheinen ausführlich berichten. Außerdem gibt es noch 23 Tonarten, in denen man (z. B. Mendelssohn) Konzerte komponieren könnte."

206 (S. 164, m.). Rellstab über die Mazurkas, Werk 7. (»Iris« 1833, S. 112.)

207 (S. 164, u.). Finks »Allgem. Musikal. Zeitung«.

208 (S. 167, u.). Gestr.: „nach der ewigen Lehre: daß das Schönste unsrer Kunst nur der ersten entspringe, die es zum andern führe, über deren beider Vereinigung der Geist schwebe —".

209 (S. 167, u.). Die übrigen gestrichenen Teile aus dem Aufsatz s. N. 8.

210 (S. 168, u.). Gestr.: „Der letzte Satz wirkt, nach dem Rondomaßstab, gewöhnlich wie der erste und sitzt ihm wie angegossen. Nur stört mich auf der 31sten Seite das weichliche E-dur nach dem starren E-moll und scheint mir ein ästhetischer Fehler. Es tut um so mehr leid, da mit leichter Mühe von S. 30 nach 32 zu kommen war."

211 (S. 169, u.). Anton Bohrer war Violinist, sein Bruder Max Violoncellist, beider Frauen (geb. Dülken) waren vortreffliche Pianistinnen.

212 (S. 172, o.). Gestr.: „Gewissen Namen, sagte neulich jemand, sähe man ihre künftige Be- oder Unberühmtheit gleich an, und ‚Napoleon', ‚Paganini' usw. seien so tiefsinnige Buchstabenkombinationen wie seltene Menschen. Was, erwiderte ich, dem die Idee übrigens sehr alt, würden Sie von einem halten, der Friedrich Wilhelm Jähns hieße? (Ich hatte eben ein Trio von ihm durchstudiert.) Nichts leichter, erwiderte jener, vorzüglich raucht er viel Tabak. ... Ich hatte genug, aber der Gedanke umzog die meinigen wie eine Wolke, und ich wünschte nicht, daß jemand darum litte.

Von einem, der sich an ein Trio macht, wird vorausgesetzt, daß er Stimmen führen kann, daß er überhaupt weiß, wie herrliche Werke wir in dieser Gattung besitzen usw."

213 (S. 172, o.). Gestr.: „und von dem ein K... [Knif, d. h. Fink] meinte, es hieße: ‚ihr seid sehr dumm'".

214 (S. 172, u.). Gestr.: „Im letzten Satz geht es ziemlich lustig und bewegt her: aber das Ganze fällt in einen gewissen gemeinen Ton, und ich sehe, daß etwas am Tabakspropheten ist.

Wer wird von einem jungen Künstler verlangen, daß er gleich Beethovensche B-dur-Trios, Franz Schubertsche in Es, Chopinsche in G-moll schreibe; mute er uns aber auch nicht zuviel zu. Glaube man nur, wir möchten dazu beitragen, daß unser

Zeitalter nicht zu sehr abstäche gegen das eben vergangene der drei Großen, und diesem nahezukommen sprechen wir manchmal streng; zwingt uns aber auch nicht zu oft dazu, da wir es überall lieber als Freunde und Rater möchten."

215 (S. 174, u.). Das Wort „abhalten" hat hier den Sinn von „bestimmen".

216 (S. 175, o.). Gestr.: „Es sind wohl zwei Jahre her, daß Hiller nichts veröffentlicht. Daß er währenddem gefeiert hätte, ist bei seiner Jugend ebensowenig denkbar, als daß ihn die Kritik, die ihn oft scharf behandelte, abschrecken gemacht. Gespannt sind wir allerdings auf seine neusten Leistungen. Ob ihm endlich ein klares Ziel aufgegangen, oder ob er sich noch tiefer in Widersprüche verwirrt habe — wir hoffen das erstere, und wie wir ihn den Unliebenswürdigsten unter unseren Lieblingen nannten, soll er dann alle Ursache haben, uns seine Lieblinge unter den Allerunliebenswürdigsten, d. h. den Rezensenten, zu heißen."

217 (S. 175, o.). Werk 5.

218 (S. 176, o.). Urspr.: „Thalbergsche".

219 (S. 176, m.). 8. Trio, Werk 97; 9. Trio, Werk 103.

220 (S. 177, o.). Ursprüngl. stand hierzu folgende Anmerkung: „Es erschien vor ungefähr 6 Jahren und ist vielleicht eines der grundechtesten, phantastischsten, des besten Meisters würdigsten Werke von Loewe. Jeder Triozirkel muß es haben."

220a (S. 177, m.). Gestr.: „Einzeln führe ich noch an, daß ich im ersten Satz des 8. Trios (auf S. 7) einen weniger gewöhnlichen Rückgang in den Anfang vermutete. Gewiß schreibt Reißiger in sehr schön-symmetrischen Perioden [meistens von vier zu vier Takten]; oft fällt er dadurch aber auch in eine Weitschweifigkeit, wo er, ohne die Symmetrie aufzuheben, sich kürzer fassen könnte. Fürtrefflich nenne ich aber das Scherzo mit seinem sprechenden Trio, ebenso das Andantino und das rasche Finale.

Das neunte Trio scheint mir an Erfindung und Haltung gegen das frühere zurückzustehen; nur das Scherzo schwingt sich höher."

221 (S. 178, u.). Gestr.: „Welche hohe Stellen diesen Komponisten in unsern Blättern gesichert sind, braucht nicht wiederholt zu werden. Über Geist und Wesen ihrer Komposition findet sich an verschiedenen Orten mit Wärme und Kenntnis Geschriebenes."

222 (S. 179, m.). Gestr.: „In der Mitte trifft man auf schöne, scharf ausgezackte Arbeit; da ich oben schon einen Vergleich mit Sammetstoffen wagte, so kann diese etwa für feinste Brüsseler Spitzenarbeit gelten."

223 (S. 180, m.). Die übrigen gestrichenen Teile aus diesem Aufsatz s. N. 8.

224 (S. 182, o.). Gestr.: „Wir unsererseits wollen vorderhand, ehe wir nicht Gleichgesinnte gefunden, die in der Weise, wie wir über einige Zweige mit Vorliebe geschrieben, sich über die andern verbreiteten, lieber den Vorwurf einer momentanen Einseitigkeit auf uns nehmen als in jenen platt-allgemeinen Ton einstimmen, der in seinem Lob viel mehr Unheil angerichtet als Partnerei und offene Skandalsucht."

225 (S. 184, o.). Schumann meint hier kleine Städte. Kulenkamp wohnte in Göttingen.

226 (S. 184, m.). Gestr.: „Wir müssen dasselbe von einer Sonate in A-moll sagen, die wir beiläufig anführen."

227 (S. 185, o.). In der Fis-dur-Romanze Op. 28, 2 hat Schumann die dreizeilige Schreibweise später selbst angewendet, auch schreibt er an seinen Freund Simonin de

Sire 1839 (N. F. 2. Aufl. S. 148), welcher öfters dreizeilig schrieb: „Ihr Schreibsystem hat nur das Ungewohnte für das Auge gegen sich." Im nächsten Jahre, zu vgl. den Brief vom 10. 11. 40 (N. F. 1. Aufl. S. 201) an Simonin, scheint Schumann aber doch wieder zu seiner ursprünglichen Verurteilung dieser Schreibweise zurückgekehrt zu sein.

228 (S. 188, o.). Meyerbeer ist gemeint.

229 (S. 188, m.). Gestr.: „Lernen läßt es sich wohl nicht, wie man in so kleinem Raum so Unendliches sammeln könne; aber übe man sich in Bescheidenheit bei Betrachtung solch hoher dichterischer Vollendung; denn wie es hier vom Herzen quillt, unmittelbar, wie Goethe jenes Urausfließende nennt, übervoll, selig im Schmerz, unnachahmlich, laßt es uns bekennen und stolz sein auf den Mann unserer Kunst."

230 (S. 189, o.). Erinnerung an Gottschalk Wedels, S. 158 u. erwähntes Phantasiestück »Die große Partitur«. S. a. Anm. 201.

231 (S. 191, o.). Gestr.: „Eine Fortsetzung der »Tutti-Frutti« scheint nicht nur wünschenswert, sondern es wird förmlich darum gebeten."

232 (S. 192, o.). Die erste ist 1834, die zweite 1835, die dritte 1833 entstanden.

233 (S. 192, m.). „Walt", Hauptperson der Jean Paulschen »Flegeljahre«. Er ist der sanfte, im Gegensatz zu seinem Bruder Vult. Diese beiden Figuren sind jedenfalls die Vorbilder zu den ebenfalls gedachten Personen Eusebius und Florestan bei Schumann.

234 (S. 192, m.). Auch aus Jean Paul.

235 (S. 194, o.). Über Schunkes Vortrag der Tokkata, im Vergleich mit dem Klara Wiecks, sagt der ungenannte Berichterstatter des »Kometen« über Klaras Konzert vom 11. 9. 34: „Einen wunderbaren Eindruck machte das letzte Stück, eine Tokkata von Schumann. Das Werk ist ein Guß von Originalität und Neuheit und wirkte trotz seinem strengen Stil auf alle Zuhörer mit einem tiefergreifenden Zauber. Wir sind überzeugt, was ein Seb. Bach, was ein Beethoven, was ein Paganini in sich getragen, das ruht auch in Schumann; ja er besitzt vielleicht noch mehr als Chopin die Kraft, die moderne musikalische Schule durch die eigentümlichen Produktionen zu ihrem höchsten Glanze zu erheben. Dem Geschmack des Publikums frönt er nicht und wird ihm trotz allen oft an ihn gemachten Anforderungen nicht frönen; aber gewiß wird er auf seinem Wege ein ganz anderes Ziel erreichen als die Modekomponisten, die keinen höhern Gedanken fassen, als den Leuten jeden Bissen mundgerecht zu machen. Schumanns Tokkata ist so schwer, daß sie außer Schunke und der Klara Wieck hier wohl niemand gut spielen kann. Beide spielen sie verschieden. Ersterer trägt sie als Etüde vor mit höchster Meisterschaft; letztere weiß sie zugleich poetisch aufzufassen und ihr durch und durch eine Seele einzuhauchen. Auch diesmal belebte sie sie mit so zarten und tiefgefühlten Schattierungen, daß das originelle Tonstück, mit dem das Konzert frappant abschloß, in seinem höchsten Glanze erschien."

236 (S. 194, o.). Gestr.: „... Erinnert euch des Jünglings manchmal, bitte ich noch."

237 (S. 194, o.). Die übrigen gestrichenen Teile aus diesem Aufsatz s. N. 8.

238 (S. 202, m.). Schumann kannte diese Walzer schon seit einem Jahre. Als Leopold v. Meyer in einer Wiener Korrespondenz der N. Zt. (1835, Bd. 2, 101) erwähnt und sein Vortrag Chopinscher und Thalbergscher Kompositionen gerühmt wurde, be-

merkte Schumann in einer Anmerkung dazu: „Ist er derselbe, der vor einiger Zeit Salonwalzer komponiert und herausgegeben, so würden wir ihn auffordern, sein schönes Talent zur Komposition durch strengere Studien noch weiter ausbilden zu wollen." Leopold v. Meyer mag diese Aufforderung vielleicht gelesen haben, — befolgt hat er sie jedenfalls nicht. Er kam, wenige Ausnahmen abgerechnet, wo er einen höheren Anlauf versuchte, aus der Sphäre der gewöhnlichen Salon- und Tanzmusik nicht heraus, wie er denn auch zeitlebens in die Geheimnisse der musikalischen Orthographie nicht eingedrungen ist. Die Zt. hat nicht wieder Veranlassung gefunden, seiner zu erwähnen. Als Virtuos war Leopold v. Meyer bei einem Teil des Wiener Publikums sehr gefeiert; der andere fand, daß er seine Finger wohl zu etwas Besserem hätte gebrauchen können als nur zu Laufburschendiensten. Als er einmal gefragt wurde, warum er denn Schumanns Kompositionen so ganz ignoriere, erwiderte er: „Warum soll ich in meinen Konzerten Sachen von Schumann spielen? seine Frau spielt auch nichts von meinen Kompositionen." (Vgl. in Hanslicks »Aus dem Konzertsaal« S. 391 den »großen Klavierpauker«.)

239 (S. 205, m.). Schumann machte schon 1832, in der Vorrede zu seinen »Paganini-Studien« (Werk 3) auf diese „wenig bekannten und sehr geistreichen" Kapricen aufmerksam.

240 (S. 206, o.). Goethe lernte die ebenso durch Schönheit und Anmut wie durch ihre Kunstleistungen ausgezeichnete Frau 1823 in Marienbad kennen, sah sie auch noch in Karlsbad und Weimar wieder und war von ihrem „wundervollen Talent", von ihrem „herrlichen", „unglaublichen" Klavierspiel wahrhaft entzückt. „Hinter der polnischen Liebenswürdigkeit stand das größte Talent gleichsam nur als Folie, oder, wenn Sie wollen, umgekehrt das Talent würde einen erdrücken, wenn es ihre Anmut nicht verzeihlich machte." In das Album der Frau Szymanowska (die seit 1820 von ihrem Manne getrennt lebte) schrieb Goethe im August 1823 das Gedicht »Aussöhnung«, das auch auf seine Begegnung mit Ulrike v. Levezow Bezug nimmt:

Die Leidenschaft bringt Leiden! Wer beschwichtigt
  Beklommnes Herz, das allzuviel verloren?
Wo sind die Stunden, überschnell verflüchtigt?
  Vergebens war das Schönste dir erkoren!
Trüb ist der Geist, verworren das Beginnen;
  Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen!
Da schwebt hervor Musik mit Engelsschwingen,
  Verflicht zu Millionen Tön' um Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
  Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:
Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
  Den Götterwert der Töne wie der Tränen.
Und so das Herz erleichtert merkt behende,
  Daß es noch lebt und schlägt und möchte schlagen,
Zum reinsten Dank der überreichen Spende
  Sich selbst erwidernd willig darzutragen.
Da fühlte ich — o daß es ewig bliebe! —
  Das Doppelglück der Töne wie der Liebe.

241 (S. 206, u.). Die Etüde führt vier Seiten lang kreuzhändiges Spiel durch:

Con moto. ♩ = 138.

mf e sempre legato.

usw.

242 (S. 208, m.). Gestr.: „Eben kommt uns durch besondere Gefälligkeit die Korrektur von drei neuen Etüden (Op. 40) desselben Komponisten zu, die in diesen Wochen bei Peters erscheinen. Wir müßten die obigen Zeilen Wort für Wort abschreiben, wollten wir etwas darüber sagen. Die zweite ist vorzüglich. —"

243 (S. 209, o.). In der N. Zt. sind hier Beispiele angeführt.

244 (S. 210, u.). Gestr.: „Bei der Wiederholung (S. 6, Syst. 3, Takt 2) wünschten wir (der Steigerung halber) vielleicht eine Grundbaßbegleitung, so daß die Mittelstimmen von dieser und der Hauptmelodie eingeschlossen würden."

245 (S. 212, o.). Urspr.: „Freunde und Schüler".

246 (S. 212, Fußnote). In dem Vorwort zu den Ende 1832 erschienenen »Paganini-Studien« (Werk 3) heißt es: „Die Aufgabe für ihn [den Herausgeber] war: bei einer dem Charakter und den mechanischen Mitteln des Klaviers angemessenen Übertragung dem Original möglichst treuzubleiben. Er gesteht gern, daß er mehr geben wollte als eine bloße Baßbegleitung. Denn obschon ihn das Interesse, welches die Komposition an sich für ihn hatte, zur Arbeit anregte, so glaubte er auch dadurch Solospielern Gelegenheit zu geben, einen ihnen oft gemachten Vorwurf von sich abzuwenden: daß sie nämlich andere Instrumente und deren Eigentümliches zuwenig zur Ausbildung und Bereicherung des eigenen benutzen; hauptsächlich aber hoffte er dadurch manchen sonst sehr achtbaren Künstlern nützlich zu werden, die aus Scheu gegen alles Neue von veralteten Regeln nicht gern lassen wollen. — Der Herausgeber hat nicht gewagt, an Paganinis Bezeichnung des Vortrags, so launenhaft-eigentümlich sie ist, etwas zu ändern. Wenn er aber hier und da ergänzte oder klaviermäßiger machte, d. i. daß er lang fortgesetzte halbgetragene Violinpassagen in völlig gebundene veränderte, zu große Sprünge in der Oktave verkleinerte, unbequem liegende Intervalle in nähere verkehrte u. dgl., so geschah dies, ohne daß das Original gerade beschädigt wurde. Nie aber opferte er eine geistreiche oder eigentümliche Wendung einem schwierigen oder freieren Fingersatz auf."

247 (S. 213, o.). Gestr. folgende Anmerkung zur ersten Etüde: „In Nr. 1, Syst. 4 zu 5 (und dann Wiederholung Seite 5) ziehe ich jetzt die Baßbegleitung vor:



Die Bearbeitung geschah schon vor fünf Jahren, und in der Korrektur war die Veränderung nur mit Umständlichkeit anzubringen." — In die von Klara Schumann herausgegebene »Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe von R. Schumanns Werken« (Breitkopf & Härtel) ist diese Änderung nicht aufgenommen worden.

248 (S. 213, m.). Gestr.: „Die Akkorde Seite 11, Syst. 6, Takt 3, sind im Original nur die Terzenläufe der oberen Stimmen; ich wußte keine andere Rettung, sie genießbar zu machen.

Der plötzliche Übergang von H nach C $\left\{\begin{matrix} 6\sharp \\ 3\sharp \\ h \\ \end{matrix}\right.$ nach $\left.\begin{matrix} 9\flat \\ 7\natural \\ 5\natural \\ g \end{matrix}\right\}$ kann eine frappante Wirkung nicht verfehlen."

249 (S. 214, m.). Dies hier besprochene zweite Heft der »Paganini-Studien« erschien im September 1835, nachdem es bereits ein Jahr vorher als „nächstens erscheinend" angezeigt war. Die von Hofmeister gezeichnete, aber jedenfalls von Schumann geschriebene erste Ankündigung (1834, S. 196) lautet: „R. Schumann, Kapricen für das Pianoforte, auf dem Grund der Paganinischen Violinstimme. Hat der Verf. schon vordem durch seine »Études p. l. Piano d'après les Caprices de Paganini« Eigentümliches der Violine auf das Pianoforte, zur Ausbildung und Bereicherung, wo dies dem Charakter und den mechanischen Mitteln desselben angemessen, zu übertragen gesucht: so hat er in diesen Kapricen eine ganz freie, selbständige Bahn betreten, indem er, das Tiefere und Poetische Paganinis im Auge, das Skelett zum schöneren, seiner Violinnatur völlig entsagenden Körper formte. Dem eifrig Studierenden werden Interesse und Nutzen gleichgroß sein."

Keine einzige Musikzeitung brachte eine Besprechung des Heftes; das mochte Schumann veranlassen, selbst darauf aufmerksam zu machen (April 1836). —

250 (S. 214, u.). Gestr.: „Wenn Unverständige ihn trocken nennen, so bedenken sie nicht, daß dieser tausendzackige Blitz in einem Augenblicke Sterne und Blumen berührte."

251 (S. 215, m.). Gestr.: „So prüfet alles, und das Beste behaltet."

252 (S. 220, u.). Gestr.: „Wenn schließlich ein Musiker nach 22 Seiten A-dur sich dieser Orthographie bedient:



253 (S. 221, m.). Gestr.: „In der 3ten Variation wollte ich oft meine rechte Hand mit der rechten suchen; neu ist dies Überschlagen gewiß, und gut gespielt auch gut."

254 (S. 221, u.). Am 23. 10. 36 schreibt Schumann an Heller (s. Schütz, »Schumann u. St. Heller«, Leipzig 1911, Breitkopf & Härtel, S. 84): „Ich gestehe, daß mich einiges in den Rondos passabel entzückt. Wie hätte ich ahnen können, daß die »Zampa«-Variationen ein Steingeröll waren, das erst fort mußte, damit die Quelle durchkommt."

255 (S. 224, o.). Gestr.: „So verdient dies erste Werk, der Idee wie der Form nach, lebhafteste Auszeichnung und wird sich allerwärts Eingang und Freunde verschaffen."

256 (S. 226, u.). Urspr.: „beinahe vollendet".

257 (S. 230, u.). Schumann war immer ein großer Tanzfreund. Seine zahlreichen Tanzkompositionen aus allen Lebensperioden bezeugen das ebenfalls. Er tanzte nicht nur in seinen jungen Jahren gern, sondern auch nach seiner Verheiratung, wenn einmal eine heitere Gesellschaft mit einem improvisierten Tanzvergnügen beschlossen wurde. Daß er nicht etwa nur scherzweise von „Meister" Strauß spricht, beweist die Tatsache, daß er, als Strauß mit seiner Kapelle Leipzig besuchte, mit Mendelssohn, David und Bennett zusammen dem Vortrage der Tänze zuhörte. Es war am 9. 11. 36 „in einem Garten etwas außerhalb der Stadt", wie es in Bennetts handschriftlichem Tagebuche heißt.

Nach der N. Zt. ist Strauß auch schon im Dezember 1834 in Leipzig gewesen. Schumann widmete ihm einen Leitartikel (Bd. 1, 309) »Strauß im Norden«. Paul Fischer, »Inhaltsverzeichnis von Bd. 1—50 d. N. Zt. f. M.« schreibt diesen Artikel Schumann selbst zu. Er ist zwar ganz in dem „Davidsbündlerstile" geschrieben, doch diesen wünschte Schumann auch von seinen Mitarbeitern. Der Aufsatz hat die Unterschrift 26, ist also von K. Banck (z. vgl. auch Wasielewski »Rob. Schumann«, 4. Aufl. S. 123).

258 (S. 233, m.). Gestr.: „Herr Thalberg ist nicht der letzte, dem wir deshalb und namentlich für diese Komposition zu Dank verpflichtet sind. Berücksichtige er nun noch unsere im Anfang dieses Artikels ausgesprochene Betrübnis über das Überhandnehmen dieser sekundären Kompositionsgattung, weil dies immer auf einen Mangel an Produktivität schließen läßt."

259 (S. 234, m.). Im Jahre 1770 hörte Mozart in der Sixtinischen Kapelle zu Rom das zweichörige Miserere von Allegri. Der vierzehnjährige Knabe gab eine erstaun-

liche Probe seinen Gehörs und scharfer Auffassung, als er das berühmte Musikstück, von welchem nicht einmal eine Abschrift ausgegeben werden durfte, nach einmaligem Hören aus dem Gedächtnis zu Papier brachte. Ein paar geringe Ungenauigkeiten seiner Niederschrift verbesserte er während des zweiten Hörens.

260 (S. 238, Fußnote). Becher wurde im November 1848 zu Wien auf Grund standrechtlichen Urteils erschossen.

261 (S. 241, o.). Gestr.: „man müßte die Melodie S. 10 anschlagen, die wenigstens nicht so sehr, wie all das andere, durch kleinliche Figurationen auseinandergezogen ist".

262 (S. 242, o.). Gestr.: „Die Kompositionen des Hrn. Chwatal sind schon öfters als nützlich für ihren Zweck ausgezeichnet worden. Sie sind meist aus einer leichten zierlichen Feder geflossen und haben trotzdem etwas Ehrliches, Deutsches an sich."

263 (S. 242, m.). Diese Komposition ist Florestan und Eusebius zugeeignet.

264 (S. 242, u.). Die übrigen gestrichenen Teile aus diesem Aufsatz s. N. 9.

265 (S. 247, o.). Nähere Besprechung siehe S. 367 u.

266 (S. 247, m.). [Auszüge aus Bennetts Lpz. Tagebuch.] Bennett kam am 29. Okt. 1836 nach Leipzig und blieb fast 8 Monate dort. Über seinen freundschaftlichen Verkehr mit Schumann enthält sein Tagebuch allerlei Einzeichnungen, deren Mitteilung Jansen Bennetts Sohne, Herrn James Sterndale Bennett in Derby, verdankte. Einige Auszüge mögen hier folgen.

3. 11. 36: „Ging gestern abend zum Abendessen ins Hôtel de Bavière, wo ich zwei meiner neuen Freunde traf — die Herren Schumann und [Eduard] Franck, und einen anderen Musiker, der mir fremd war. Wir wurden aber bald Freunde bei einem Glase Sekt. Ich kam um elf in meiner Wohnung an, was hierzulande für ungeheuer spät gehalten wird. Heute werde ich als Abonnent im Hôtel de Bavière anfangen."

4. Nov.: „Habe eben Herrn Wieck besucht, ... habe außerdem Fräulein Klara Wieck mein Kompliment gemacht, — ein sehr kluges Mädchen, das famos spielt. Sie spielte mir ein Konzert vor, das sie komponiert hat. Ich wollte, alle Mädchen wären so wie sie."

In den nächsten Wochen folgen Vermerke über Besuche bei und von Schumann und über gemeinschaftliche Spaziergänge. Schumann führte Bennett bei Kistner (seinem demnächstigen Verleger) und bei Frau Henriette Voigt ein. Unterm 28. Nov. heißt es: „Ging heute zu Schumann, um ihn zu besuchen, da er sehr krank ist."

Auch nach der Heimat berichtet Bennett über seine Bekanntschaft mit Schumann. An seinen Freund James Davison in London schreibt er: „Ich habe einen Freund gefunden, der ganz nach Deinem Herzen sein, der mit Dir die ganze Nacht wachen und rauchen und plaudern würde: sein Name ist Robert Schumann." Es wird dadurch aufs neue bestätigt, daß Schumann in seinen jungen Jahren keineswegs jene beharrliche Schweigsamkeit zeigte, die später ein Grundzug seines Wesens war. Bei der Erörterung dieses Punktes schrieb Herr Bennett an Jansen: „Mein Vater hat Schumanns nie als eines sehr schweigsamen Mannes erwähnt. Freilich war sein enger Verkehr mit ihm fast nur auf seinen ersten Besuch in Deutschland beschränkt, und Schumann ist vielleicht erst später so schweigsam geworden."

Wie Bennett, so schreibt auch Schumann den Seinigen über den neugewonnenen Freund. „... Dann ist noch ein junger Engländer William Bennett in unsern täglichen Kreisen, Engländer durch und durch, eine poetisch schöne Seele, vielleicht bring'

ich auch den mit.“ Ebenso wünscht er Zuccalmaglio die Bekanntschaft Bennetts, der „ein Engel von einem Tonkünstler“ sei.

Bennetts Tagebuch berichtet unterm 14. 2. 37: „Meine Ouvertüre [die »Najaden«] wurde gestern abend mit gutem Beifall aufgenommen. Ich dirigierte sie selbst (auf Mendelssohns Wunsch) und wußte nicht, wo ich mit meiner linken Hand bleiben sollte. Im zweiten Teile des Konzerts wurden Szenen aus Goethes »Faust« gegeben mit Musik von einem preußischen Prinzen [Fürsten Radziwill]. Aus diesem Anlaß gingen Schumann, Goethe (der Enkel), Armstrong und Franck mit mir nach Dr. Fausts, d. h. Auerbachs Keller. Es waren da einige wunderbare alte Bilder vom Doktor und vom Teufel, und der Ort machte einen sehr s c h w e f e l h a f t e n Eindruck. Mehr will ich darüber nicht sagen.“

An diesem Abende schrieb Bennett den Kanon:

Herr Schu-mann ist ein gu-ter Mann, er raucht Ta-bak als
Herr Schumann ist ein gu-ter Mann, er
nie-mand kann, ein Mann viel-leicht von drei-ßig Jahr mit
raucht Ta-bak als nie-mand kann, ein Mann viel-leicht von
kur-ze Nas' und kur-ze Haar. (Febr. 13, 1837.)
drei-ßig Jahr mit kur-ze Nas' und kur-ze Haar.

(Die Originalhandschrift dieses Kanons kam später — wahrscheinlich durch Schumann — in den Besitz der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde.)

Mendelssohns Hochzeitstag, den 28. 3. 37, feierten Schumann und Bennett durch ein Mittagessen in einem Dorfe bei Leipzig.

Am 13. April gab Bennett zur Feier seines 21. Geburtstages ein Frühstück, an welchem auch Schumann teilnahm. „Schumann schickte mir einen Brief Martin Luthers, Frau Voigt einen von Weber. Goethe gab mir seines Großvaters Werke, ... Frau Kistner schenkte mir etwas in einem Korbe mit einem Lorbeerkranz, was

aussah wie eine Teebüchse, sich schließlich aber als ein Kästchen entpuppte, das einen silbernen Becher und Teller von der Konzertdirektion enthielt."

28. Mai: „Mein armes Tagebuch — so viele Tage und sogar Wochen sind vorbei, und du bist nicht einmal aufgeschlagen — —. Ich vergaß zu erwähnen, daß ich Frau [Therese] Schumann in Zwickau, 50 [englische] Meilen von hier, besucht habe, ich fuhr mit Robert Schumann und v. Goethe. Es regnete die ganze Zeit."

10. Juni: „Schumann ist eine Stunde bei mir gewesen, um eine Flasche Porter zu trinken. Ich bin sehr traurig, von ihm zu scheiden, denn ich glaube, er hat eins der besten Herzen, die ich je gekannt. Mein Herz springt, wenn ich denke, daß ich Montag Leipzig verlasse, doch weiß ich nicht, ob aus Trauer, daß ich von hier fortgehe, oder aus Freude, mein England wiederzusehen."

Am 12. Juni reiste Bennett von Leipzig ab. „Mit Trauer sehen wir dem von allen geliebten, hochgehaltenen Künstler nach", schrieb Schumann einige Tage später in der Zt. (1837, Zt. Bd. 6, 194).

Während Bennetts zweiten Aufenthalts in Leipzig — vom 16. 10. 38 bis zum 2. 3. 39 — war Schumann in Wien. Dort, in seiner Vereinsamung, vermißte er den Freund recht. „Einen jüngeren Menschen, einen Bennett, habe ich noch nicht finden können, und ich muß meine besten Gedanken für mich behalten", schrieb er an Klara.

Noch ein drittes Mal war Bennett in Leipzig: vom 12. Jan. bis zum 7. 3. 42. Sein Tagebuch enthält nur einige kurze Aufzeichnungen.

15. Jan.: „Aß gestern (Freitag) bei Voigt zu Mittag, wo ich Schumann und seine Frau (Klara Wieck) traf. Wir fuhren nachher mit dem Schlitten nach Connewitz, einem kleinen Dorfe bei Leipzig. — Wie interessant ist es für mich, die Bekanntschaft Schumanns zu erneuern, den ich seit beinahe fünf Jahren nicht gesehen habe."

Berlin den 21. Jan. [bei Mendelssohn zum Besuch]: „Ein schöner Mensch bin ich, ein Tagebuch zu führen! Nichts über Fräulein Meertis Konzert vergangenen Montag, nichts über das Mittagessen bei Schumann am Sonntag — —"

Leipzig den 25. Jan.: „Schumann aß hier heute zu Abend. Prächtiger Mensch!"

267 (S. 248, o.). Frl. Sophie Kaskel (nachherige Gräfin Wolf Baudissin) in Dresden, welche eine Charakteristik Henselts für die Zt. (Bd. 7, 57) geschrieben hatte.

268 (S. 248, u.). [Schumanns Begeisterung für Henselt.] Diese Rezension erschien schon in der Nummer vom 1. Sept., wiewohl das Werk selbst erst Ende Oktober im Druck fertig war. Außer diesen Variationen kannte Schumann noch (durch Krägen) einige ungedruckte Etüden von Henselt. Als Klara Wieck mehrere derselben in ihrem Morgenkonzert am 13. Aug. (Leipzig) gespielt hatte, schrieb Schumann voller Freude an den ihm persönlich noch unbekannten Komponisten: „Wie wünschte ich, Sie von Angesicht zu Angesicht zu sehen! Es hat mir seit Jahren nichts so innig wohlgetan, als was ich eben vor kurzem hörte, und es ist, als läge Ihre Seele offen vor mir da" (17. 8. 37, N. F. 90). Und am 31. Aug. (N. F. 94): „Ich schreibe Ihnen wie einem alten Freunde. Bin ich doch durch [E. A.] Becker und Wieck in neuster Zeit Ihnen so nahe gerückt, daß ich Ihre Hand zu fühlen glaube. Kommen Sie, kommen Sie; es soll Ihnen wohlwerden. Hier gibt's Schwung, Freunde und Künstler, die Sie zu ehren wissen." In dieser freudig-erregten Stimmung mochte es ihn drängen, je eher je lieber auch in seiner N. Zt. auf den vielverheißenden Künstler aufmerksam zu machen. Im Dezember kam Henselt nach Leipzig, wo er Schumann durch sein Spiel „die glücklichsten Stunden"

schuf. In der N. Zt. berichtete Schumann unterm 23. Dezember: „Herr Adolph Henselt ist bei uns und wird nächste Woche Konzert im Gewandhaussaale geben. Über sein Riesenspiel hat man bereits so viel gesprochen und geschrieben, daß er allerdings große Erwartungen zu erfüllen hat. Ob er diesen in einem Konzert genügen, sich in so wenig Stunden in seiner ganzen Größe zeigen wird, wissen wir nicht. Daß er aber der echte deutsche Klavierspieler und groß und einzig dasteht, darüber müssen alle übereinstimmen, die ihn privatim öfter gehört und genauer kennen, wie wir das an uns selbst erfahren und in kurzen Worten vorläufig aussprechen." Henselts Konzert war am 29. Dezember. Zur Mitwirkung in demselben lud Schumann Frau Bünau-Grabau ein, ihr schreibend, daß Henselt „tausendmal besser am Klavier als am Schreibtisch sei". Er wiederholte seine Bitte in einem zweiten Briefchen (24. Dez.): „Sie dürfen es diesem ganz prächtigen Menschen und Künstler schon nicht abschlagen." Nach dem Konzert stattete er auch Klara (in Wien) Bericht ab: „Also Henselt war da! — unser erstes Sehen, ich kann es sagen, war das wie zweier Brüder; so kräftig, natürlich und derb von Gestalt habe ich ihn mir nicht vorgestellt, und seine Worte und Urteile entsprechen dieser äußeren Haltung. Nun sind wir aber von Stunde zu Stunde inniger geworden, obgleich ich gar nichts Rechtes von ihm weiß, als daß ich ihm überaus gut bin. Doch muß ich Dir sagen, daß er als Spieler alle Erwartungen übertroffen hat, die ich mir nach Euren Äußerungen über ihn gemacht." Zu vgl. Brief an Fischhof v. 14. 1. 38 (N. F. 107). „Über Henselt werden Sie in der Zeitung lesen; der schüttelt es wie aus Kübeln."

269 (S. 248, u.). [Schumann weiter über Henselt u. Henselt über Schumann.] Den ursprünglichen Schlußsatz: „Wer aber weiß, was die Zukunft aus dem noch Lebenden macht", hat Schumann 1852 gestrichen. Er hatte mehr und mehr eingesehen, daß Henselts Kompositionstalent doch nicht so bedeutend war, wie es ihm zuerst erschien. Der Quell, „der so frisch und fröhlich zu sprudeln begann" (wie Schumann 1842 schrieb), versiegte verhältnismäßig rasch, jedenfalls lassen die späteren Werke Henselts gegen die ersten Variationen und die Etüden keine Steigerung erkennen. Die Entstehung seiner Hauptwerke fällt in die Zeit bis 1838, wo er sein 24. Lebensjahr zurückgelegt hatte. Auch das Duo mit Horn (dessen Übertragung für Violoncell F. Kummer besorgte) und die Variationen über ein Thema aus »Robert« (bei deren Orchesterbegleitung Reißigers Sachkenntnis in Anspruch genommen wurde) waren 1837 bereits geschrieben, was aus (ungedruckten) Briefen Henselts an Krägen hervorgeht. In demselben Jahre war auch schon von einem Konzert und einem Trio die Rede (N. Zt. 1837, Bd. 7, 58), vermutlich die später bekannt gewordenen Werke. Henselts eigentlicher Boden war das kurze Charakterstück, die Etüde; die Beherrschung größerer Formen war nicht seine Stärke. Das F-moll-Konzert hatte er jahrelang unter der Feder. Schon 1839 arbeitete er daran, 1841 wurde es als „fertig" gemeldet, 1844 „fehlte an der Instrumentierung noch vieles", auch die Klavierstimme war „noch nicht ganz klar" (wie Schumann aus Petersburg meldete). Nachdem Klara Schumann es endlich 1845 im Gewandhause gespielt hatte, erschien es doch erst 1847 im Druck. — Schumann trat für die Würdigung und das Bekanntwerden Henselts, an dem er vom ersten Augenblicke an so neidlos seine Freude hatte, mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln ein. Als Henselt im März 1838 mit Empfehlungen aus Berlin (von der Kronprinzessin, von der Prinzeß Wilhelm und der Prinzeß Friedrich) in Petersburg eingetroffen und bald nachher als

Lehrer in der kaiserlichen Familie tätig war (— die Großfürstin Helene wurde 1839 eine seiner ersten Schülerinnen —), veröffentlichte Schumann noch vier kleinere Kompositionen von ihm in den Beilagen (1838 bis 1840) zur N. Zt. In den kritischen Anzeigen sprach er sich auch über die schwächeren Erzeugnisse Henselts freundlich und wohlwollend aus, allein man merkt ihm an, daß seine Erwartung, Henselt werde aus seinem engeren Kreise heraustreten und sich höheren Aufgaben zuwenden, getäuscht war. So dachten auch andere, z. B. K. Banck, der die ersten 12 Etüden auf Henselts Wunsch mit französischen Mottos versehen und den Verkauf des Werkes an Hofmeister vermittelt hatte. Banck schrieb nach der Veröffentlichung der kleineren Stücke (Werk 8 bis 10) unterm 18. 7. 39 an Hofmeister: „Die neuen Sachen von Henselt wären besser nicht heraus — wenigstens in diesen Verhältnissen, nach solchen Erwartungen, und nun diese einzelnen kleinen schwächeren Pièecen? die als Nebenkompositionen ganz hübsch sind." Unterm 28. Juli setzte er hinzu: „Übrigens sind diese Pièecen mir immer noch lieber als die Novelletten von Schumann", — ein Urteil, das durch das noch schlagendere vom 24. 2. 39 überholt wird: „Bei Schumann sind Titel und Überschriften sehr gut, wenn nur andere Noten darunter ständen!" „Titel ist das halbe Werk, oft das ganze, wie Sie an Schumann sehen" (17. 8. 39). — Schumann bezeugte Henselt seine Freundschaft auch durch die Widmung der »Novelletten« (1839), die sich die Sympathie Henselts aber nicht erworben zu haben scheinen. Henselt muß von dem Komponisten Schumann wohl keine sonderliche Meinung gehabt haben. Das geht aus einem Briefe hervor, den er unterm 15. 12. 65 an Krägen richtete, zu einer Zeit also, wo die ganze geistige Arbeit Schumanns doch vollständig zu überblicken war. Die für Henselts Standpunkt bezeichnende Stelle lautet: „Auch an allen andern beigelegten Stücken [Kompositionen eines jungen Dresdner Künstlers] habe ich mich wenig erbaut, und wäre nicht das »Prélude poétique« in Gis-moll dabei gelegen, so wäre ich sehr im Zweifel gewesen, ob hinter diesem Herrn mehr als eine Fingerfähigkeit steckt. Aber lernen tun halt heutzutage die Leute zuwenig, ich meine kontrapunktische Studien machen. Das fing schon mit Schumann an, der glaub' ich wär' weiter gekommen, wenn er etwas weniger Talent gehabt hätte und es ihm folglich nicht so leicht geworden wäre, dann hätt' er mehr gelernt. Die Leute lernen jetzt ein Instrument spielen, dann eine kurze Harmonielehre, dann Partituren studieren [am Rande: „das letzte ist die Hauptsache!"], und dann geht der Wunsch zu brillieren an, und der Komponist ist fertig; ich komm' aber in Auslassungen, die ich nicht will; die Zeit ist der beste und richtigste Richter. Wenn Beethoven mit der 9. Sinfonie und Op. 106 angefangen, wär' er längst vergessen. Die Pietät für den großen Mann erhält auch alles andere." — Mit seltener Unbefangenheit und Klarheit beurteilte Henselt in seinen späteren Lebensjahren sich selbst und seine Kompositionen, wie seine Briefe an Frl. M. Lipsius (»Leipziger Ztg.«, 1890, wissenschaftl. Beilage Nr. 56 und 57) bezeugen. „Ich bin durchdrungen (schreibt er 1874), daß ich in meiner Jugend sehr viel versprochen und dann sehr wenig gehalten habe, und man nicht von mir sprechen könnte, ohne das zu rügen." „Ich habe die unumstößliche Ansicht über mich, daß nach dem, wie ich angefangen, — ich war im 19. Lebensjahre, als ich mein Op. 14 [Duo für Klavier und Horn] geschrieben — man berechtigt war, viel mehr von mir zu erwarten, als ich geleistet. Ein anderes Urteil würde gewiß vielfache Opposition hervorrufen. Im günstigsten Fall wäre nur zu sagen, daß, wenn ich nicht zum Klavierspieler erzogen worden wäre, ich in der Kom-

position Bedeutenderes geleistet haben würde. Glauben Sie mir, das ist das richtige Urteil über mich; ein jeder Künstler weiß am besten sich selbst abzuschätzen, wenn ihn nur die Eitelkeit nicht um den klaren Verstand bringt." 1875: „Mir wird immer angst und bange, wenn man von mir als Komponisten spricht und von meinen Werken! Sie glauben vielleicht, daß ich mich unterschätze; gar nicht, ich lebe nur in keiner Illusion über mich. Ich weiß z. B. sehr gut, daß unter dem Besten, was man für unser Instrument hat, auch einiges von mir ist, und daß ich bessere Studien gemacht als mancher sogenannte Komponist; aber das ist viel zuwenig, namentlich die Werke, die nennenswert sind, viel zuwenig; ich habe nur ein Zeugnis gegeben, daß ich hätte Komponist werden können; aber meine Verhältnisse waren dazu nicht angetan; vor allem hätte das Streben nach Virtuosität niemals über mich kommen müssen usw." 1878: „Die Zeit, wo man sich vielleicht für mich interessieren können wird, fängt erst nach meinem Ableben an, und zwar erst dann, wenn bloß die Notenköpfe für oder gegen sich sprechen, und wenn alle anderen Interessen und Bekanntschaften und Verbindungen längst aufgehört haben." „Ich bin eigentlich nur da, wo ein pädagogischer Zweck vorliegt, in meinem Fahrwasser." „Seit meiner Jugend bin ich im Schaffen immer rückwärts gegangen, auch da, wo ich etwas wollte; ich danke Gott, daß ich hierüber hell sehe." „Ich weiß gar wohl, daß ich mich nicht mit Chopin vergleichen kann, aber es ist doch menschlich, daß ich gerade nicht in meiner Schwachheit [d. h. in den »Préambules«, einer Sammlung ganz kurzer Präludien] neben ihm figurieren möchte."

270 (S. 250, m.). [Schumann u. St. Heller.] Nachdem sich der eifrigen Studien obliegende jugendliche St. Heller, der damals in Augsburg lebte, zuerst am 9. 1. 35 an Schumann gewendet hatte, entspann sich bald ein jahrelanger, freundschaftlicher Briefwechsel zwischen den beiden „offenbar wahlverwandten" Künstlern. Das Leben St. Hellers und insbesondere auch das Freundschaftsverhältnis zwischen St. Heller und Robert Schumann ist anziehend dargelegt in dem 1911 im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienenen und von Rud. Schütz mit Benutzung einer von Jansen hinterlassenen Arbeit geschriebenen Buche »Stephan Heller, Ein Künstlerleben«. In diesem Buche sind auch die bisher unbekannten Briefe Hellers an Schumann veröffentlicht. Die Briefe Schumanns an Heller sind leider bis auf einen infolge eines Versehens Hellers gelegentlich eines Wohnungswechsels verbrannt worden, was um so mehr zu beklagen ist, als Schumann in seinen späteren Lebensjahren äußerte, daß er seinen interessantesten Briefwechsel mit Heller geführt habe. Schumanns Briefbuch weist 30 an Heller geschriebene Briefe auf, und die Sammlung der Briefe an R. Schumann in der Kgl. Bibliothek zu Berlin enthält nicht weniger als 97 Briefe St. Hellers an Schumann.

Auf Jansens Ersuchen hat sich Heller diesem gegenüber in einem Briefe v. 16. 6. 79 über die Briefe und den Eindruck, den er aus ihnen von Schumanns Persönlichkeit empfangen, ausgesprochen. Der Einzelheiten erinnere er sich nach so langer Zeit nicht mehr, schrieb er, es habe sich hauptsächlich um die ihm zugesandten Arbeiten gehandelt, die Schumann mit wohlwollendem und herzlichem Anteil zu fördern immer bereit gewesen sei. Über seine eigenen Kompositionen habe Schumann sich nicht ausgelassen, wohl aber über andere ihm nahestehende Künstler. „Mit großer Freundschaft und Bewunderung sprach er von Mendelssohn, den er über alle Neueren stellte, auch von Schunke, Henselt, Bennett, Hiller und Gade. In einigen seiner Briefe der

letzten Jahre sprach er mit unbegrenzter Liebe von seiner Frau und deren Talent. In allen seinen Briefen erriet man den edlen kraftvollen Geist, der so viel Herrliches schaffen sollte. Eine ungemeine Güte und Zartheit des Gemütes war darin unverkennbar, so wie sie aus allem, war er geschrieben, hervorleuchtet. Ich habe bis kurz vor der Krankheit Schumanns noch indirekte Beweise gehabt, daß er mich nicht vergessen habe. Von meiner Seite kann ich sagen, daß meine Bewunderung und meine Zuneigung zu ihm mit den Jahren immer gewachsen und ich es als ein Mißgeschick ansehe, nicht einige Zeit mit ihm gelebt zu haben." —

Schumann hatte seinen jungen Freund sehr bald auch zur Mitarbeit an der Zt. veranlaßt. Hellers erster „Davidsbündlerbrief" aus Augsburg erschien im April 1836 (Bd. 4, 119). Schumann legte Heller den Bündlernamen Jeanquirit bei, den dieser zuerst in der Zt. las. Die Veranlassung dazu gab wahrscheinlich des Berichterstatters Bemerkung am Schlusse seines Briefes, daß er nämlich kein Jean Paul sei, „sondern höchstens ein Jean qui rit oder ein Paul qui pleure". Der teilweise etwas spöttisch gefärbte Musikbrief mußte in Augsburg wohl etwas böses Blut erregt haben, wenigstens schrieb der Davidsbündler kurz nachher (Zt. 1836, Bd. 4, 196): „Gern hätte ich Euch den weiteren Bericht geschrieben, aber ich sehe seit dem letzten meist verkappte Prügel und Leute, die ordentlich interessant aussehen vor lauter Gift und Galle. Daher melde ich nichts, als daß hier am ersten Pfingsttag ein Beethoven-Denkmal-Konzert stattgefunden, wo viel Beethovensches vorkam: »Pastoralsinfonie«, »Egmont«, »Adelaide«, »Sonate pathétique« u. m." Florestan schrieb darunter: „Seid nur nicht bange, Jeanquirit! Unser Mantel geht weit." Mit dem bei der Sonate eingeklammerten Zusatz: „gespielt von Stephan Heller, bedeutendes Talent", bezweckte Schumann wohl hauptsächlich, die Augsburger über den bösen Jeanquirit irrezuführen. Erst im folgenden Jahre erschien ein zweiter Davidsbündlerbrief aus Augsburg (Zt. Bd. 7, 42).

271 (S. 250, u.). Schumann war schon im geheimen mit Klara verlobt, als er dies schrieb. Am. 13. 9. 37, Klaras achtzehntem Geburtstage, bewarb er sich schriftlich bei Wieck um die Hand seiner Tochter. Er wurde bekanntlich abgewiesen.

272 (S. 256, o.). Schumann legt sich also hier St. Hellers Davidsbündlernamen bei, vgl. Anm. 270.

273 (S. 261, o.). Also in der Melodie: B e d a.

274 (S. 261, m.). [Schumanns Verhältnis zu K. Banck.] Unter den mancherlei phantastisch eingekleideten Rezensionen Schumanns ist diese jedenfalls eine der seltsamsten, eine Art Novelle. Der Kern derselben — die Charakterisierung der Tanzkompositionen — tritt klar genug heraus. Der Name Ambrosia mag eine Dame aus Schumanns Bekanntschaft bezeichnen sollen, bei Beda liegt der Gedanke an Klara nahe. Mit de Knapp (der „nicht viel Deutsch versteht") ist der Liederkomponist K. Banck [— man lese den Namen von rückwärts —] gemeint, der bis Ostern 1836 Mitarbeiter der Zt., hernach aber mehr und mehr in eine gegnerische Stellung zu Schumann geraten war. (In 93 Briefen Bancks an Fr. Hofmeister, vom 3. 1. 36 bis zum 14. 11. 42 reichend, die Jansen vorgelegen haben, ist nach dessen Ausführungen nichts enthalten, was irgendwie auf freundschaftliche Gesinnungen gegen Schumann schließen ließe. Dagegen lassen sie ein lebhaftes Interesse für Klara Wieck erkennen, das freilich erlosch, als 1839 ihre Verlobung mit Schumann öffentlich bekannt geworden war. Als hervorragender Charakterzug tritt in den Briefen ein starkes Selbstgefühl hervor.

Man lieſt mit heiterem Erſtaunen, wie rührig und geſchickt Banck die von ihm geſchriebenen oder veranlaßten Reklameartikel über ſich in alle möglichen Zeitungen zu bringen wußte.)

Die ironiſchen Scherze des Aufſatzes über Rezenſenten und die N. Zt. (die mit den Augen der Gegner betrachtet und durch eine »Neuſte muſikaliſche Zeitung« noch überboten wird) bedürfen keiner Erläuterung. Der in der „Nachſchrift" enthaltene Hinweis auf die Rezenſion des »Karneval« in der »Neuſten« hatte wohl nur den Zweck, das kritiſche Verfahren des „doppelzüngigen Redakteurs" an einem beſtimmten Beiſpiel aufzudecken. Der »Karneval« war aber noch gar nicht gedruckt, als dieſer Aufſatz (d. 19. Mai) erſchien; erſt im Auguſt wurde er fertig. In Wirklichkeit hat keine der damaligen Muſikzeitungen den »Karneval« erwähnenswert gefunden; nur die »Zeitung f. d. eleg. Welt« (22. 9. 37) brachte eine Rezenſion desſelben.

De Knapp iſt noch ein zweites Mal in der Zt. erwähnt und zwar 1839 Bd. 10, 172). Er wird da in Beziehung gebracht mit einem Artikel im »Nürnberger Korreſpondenten« vom 11. Mai (unterz. Dr. St.), der Schumanns Zt. „träge und farblos" Finks Zeitung dagegen „lebendiger und entſchiedener" nennt. (In einem Briefe Bancks an Hofmeiſter vom 1. 5. 39 iſt das genau mit denſelben Worten geſagt. „Finks Zeitung fährt fort, lebendiger und entſchiedener zu werden.") Eine Entgegnung Schumanns im »Nürnberger Korreſp.« vom 20. Mai weiſt die „rein perſönliche, aus böswilligen Abſichten hervorgegangene" Bemerkung des „leicht zu erkennenden Verfaſſers" kurz zurück. Auf dieſe Entgegnung macht die erwähnte Notiz in der Zt. (Nummer vom 28. Mai) warnend aufmerkſam; „de Knapp und Konſ. mögen es ſich merken". Zu vgl. auch Anm. 424.

275 (S. 261, u.). Der alte Hauptmann v. Breitenbach war wohl regelmäßiger Gaſt bei Schumanns Hausquartetten. Vgl. auch Anm. 330.

276 (S. 261, u.). Daß der alte Hauptmann ein außerſächſiſcher Offizier geweſen iſt, beſtätigt ſich auch aus dem Namenregiſter der Kur- und Kgl. Sächſ. Armee von Verlohren. „Breitenbauchs" ſind dort eine Reihe aufgeführt, aber der Name Breitenbach kommt nicht vor.

277 (S. 263, m.). Außer »Traumbild« (Nr. 51) iſt dies die einzige reine Dichtung, die als ſolche wirken ſoll, alle übrigen Aufſätze haben außer dem poetiſchen, künſtleriſch ergreifenden, zugleich auch einen belehrenden, bzw. polemiſchen Zweck.

278 (S. 264, m.). Eben Schumann. Aufſ. 28, 2, S. 140ff.

279 (S. 265, m.). Cannabichs Lehrbuch der Geographie.

280 (S. 266, m.). Geſtr.: „die katholiſche Kirche in Dresden ausgenommen".

281 (S. 267, o.). Urſprünglich noch folgender Schluß: „Tags darauf war noch großes Konzert im Kaſinoſaal, das namentlich Mad. Bünau und Hr. Grabau mit ſeltener Gefälligkeit unterſtützten. Das Ganze ſchloß natürlich ein Tanz.

Als ich hinfühlte, ob nicht künftighin ein ordentliches, alljährlich zu begehendes Erzgebirgiſches Muſikfeſt zuſtande kommen könnte, was bei wirklich nicht unbedeutenden Mitteln, bei der Nähe größerer und kleinerer Städte allerdings möglich zu machen, ſo ſetzte man mir die wenigen Beweiſe der Teilnahme entgegen, die dieſer Landbezirk bis jetzt für muſikaliſche Aufführungen gezeigt. Indes läßt ſich vom tüchtigen Willen des dortigen Muſikdirektors Hrn. Schulze und anderer hochgeſtellter Männer, die ſchon zum Gelingen des »Paulus« beitrugen, erwarten, daß dieſe Aufführung der Anfang

wenigstens von alljährlich wiederkehrenden Kirchenmusikfesten sein wird, wie denn fürs nächste das »Requiem« von Cherubini in Anregung gebracht worden. So möge sich denn allmählich ganz Deutschland zu einem engen Musikvolksbund vereinigen, in großen allgemeinen Festen Zeichen seines Lebens, seiner Liebe zu den erhabensten Werken der Musik zu geben. Aller aber, die eine solche Zeit beschleunigen helfen, soll mit Ehren in diesen Blättern gedacht werden." Schumanns Erwartung, daß diese »Paulus«-Aufführung der Anfang von wenigstens alljährlich wiederkehrenden Kirchenmusiken in Zwickau sein werde, hat sich mehr als erfüllt. Die Nachfolger Musikdirektor Schulzes: Prof. Dr. Klitzsch und jetzt Kgl. Musikdirektor Vollhardt, denen die bedeutenden Organisten O. Türke und jetzt P. Gerhardt zur Seite standen, haben seit dieser Zeit wohl alle großen geistlichen Musikwerke in der Marienkirche und zwar mit vielem Erfolge zur Aufführung gebracht. Zurzeit (Herbst 1913) ist »Christus« von F. Draeseke in Vorbereitung.

282 (S. 267, m.). Zum Besten der Abgebrannten in Schleiz.

283 (S. 267, m.). Frau Dr. Livia Frege, geb. Gerhardt.

284 (S. 269, o.). Gestr.: „Die Frage am Schluß wäre vielleicht durch eine Modulation nach der Dominante poetischer auszudrücken gewesen."

285 (S. 270, u.). Gestr.: „Einzelne Änderungen von seiten Kleins am jambischen Metrum des Textes führe ich beiläufig an."

286 (S. 271, m.). Gestr.: „Alle Menschen müssen die Lieder haben."

287 (S. 276, o.). Gestr.: „Ich möchte sie nicht matt nennen, aber pedantisch und bis zur Langenweile einfach."

288 (S. 276, m.). Urspr.: „Weist aber jemand in obstinater Konsequenz auch alles zurück, was die Sache etwas interessanter und fesselnder machen könnte".

289 (S. 280, m.). Gestr.: „Sehr schwach scheint mir namentlich die Episode S. 5, Syst. 5, wie denn das Klavier und das Ensemble nicht sehr vorteilhaft behandelt ist, indem jenes auf einmal schweigt, dann wieder allein anfängt usw. Es fehlt der Schmelz der Verbindung, der freilich auch das Schwierigste jener Zusammenstellung, die mir, soll ich es frei gestehen, von jeher keine der glücklichsten geschienen ist."

290 (S. 282, m.). Mendelssohns.

291 (S. 285, u.). Die gestrichenen Teile aus diesem Aufsatz s. N. 10.

292 (S. 287, m.). Gestr.: „Ein anderer Übelstand ist der, daß sie sich so unbequem spielen, was freilich oft aus der unsichern Verbindung der Teile herkömmt; der schnelle Wechsel der Tonart hat natürlich auch einen der Handlage zur Folge; kaum daß man ruhig F-dur durchspielen will, so biegt es nach E-dur aus, und nun hängt es und stockt es, zumal wenn man einen Gedanken bewältigen soll, den man aus der frühern leichtern Handlage schon kennengelernt hat und mit Mühe nun noch einmal heraussuchen muß. Wenn sich der Komponist gegen den letzten Vorwurf dadurch schützen mag, daß er eben zur Übung schreiben wollte, so wird er sich doch durch solch Verfahren schwerlich die Liebe seiner Schüler erwerben."

293 (S. 291, o.). Striegel, Trompeter im Gewandhause.

294 (S. 292, m.). ein Bruder.

295 (S. 294, m.). Opern von Spontini.

296 (S. 296, m.). Über einige dieser Rondokomponisten brachten die »Noten« kleine biographische Skizzen. Vgl. N. 30.

297 (S. 297, m.). [Schumann und Nicolai über die italienische Opernmusik.] Das bezieht sich auf Otto Nicolai, der in seinem Aufsatz: »Einige Betrachtungen über die italienische Oper im Vergleich zur deutschen« (Zt. 1837, Bd. 6, 99) eine bedenkliche Hinneigung zu der neuesten italienischen Opernmusik verriet. Nicolai, der einige Jahre Organist an der preußischen Gesandtschaftskapelle in Rom war (zu Bunsens Zeit), beklagt darin, daß man unserer Kunst in Italien nicht Gerechtigkeit widerfahren lasse, und kommt bei den Erwägungen, wie ihr Eingang zu verschaffen sei, zu dem Resultat, daß „eine Vereinigung beider Schulen" angestrebt werden müsse. Schumann, mit den Ausführungen nicht einverstanden, fügte dem Aufsatz folgende Nachschrift an: „Mehr als tragikomisch sah namentlich Florestan aus, als ihm der obige Aufsatz vorgelesen wurde. ‚Ein so gescheiter Mann — und Vorschläge, wie Vermischung der Stile usw.', murmelte er vor sich hin. ‚Indes jede Ansicht soll gehört werden — und geprüft auch', setzte er rasch hinzu. So möchten sich denn unsere auswärtigen Freunde (namentlich du, köstlicher Wedel!) über manches oben Angeregte vernehmen lassen, und mit der Freimütigkeit, die jenen Aufsatz so sehr auszeichnet. Uns selbst fehlt es heute an Zeit. Die Dblr."

Daraufhin schrieb Wedel eine Entgegnung (Zt. 1837, Bd. 6, 195), welche mit den Worten schließt: „Ist der Wanderer [Nicolai] erst wieder unter uns, so wird ihm manches in einem andern Lichte erscheinen, und so wird ihn der höhere Ernst deutscher Kunst, den man wohl verspotten, aber nicht entwürdigen kann, über vieles, was ihm jetzt bedeutend [erscheint], hinüberheben." „Der Aufsatz gegen Nicolai war außerordentlich überzeugend in jedem Wort", schrieb Schumann darauf an Zuccalmaglio (Wedel). (Brief v. 20. 8. 37. N. F. S. 92.)

298 (S. 298, o.). Schumann kannte den alten Böhner auch persönlich. „Sie wissen", schrieb er 1834 an Fricken, „daß er seinerzeit so berühmt wie Beethoven war und dem Hoffmann als Original zu dessen Kapellmeister Kreisler saß. Aber seine ärmliche Erscheinung hat mich niedergedrückt — der alte Löwe mit dem Splitter in der Tatze — das ist sie. Vorgestern phantasierte er ein paar Stunden bei mir; die alten Blitze schlugen hier und da hervor, sonst ist aber alles dunkel und öde. Sein früheres Leben rächt sich jetzt. Er hat mit einer Keckheit und einem Stolz der Menschen gespottet, daß diese es nun umdrehen. Hätte ich Zeit, so möcht' ich einmal für die Zeitung Böhnerianen schreiben, zu denen er mir selbst viel Stoff gegeben. Es ist zu viel Lustiges und Betrübendes in diesem Leben gewesen. So kündigte er einmal in Oldenburg Konzert an — das Publikum ist versammelt und gespannt — da tritt er ans Orgelchor, beugt sich herüber und sagt: ‚Vor so einem albernen Publikum spielt ein Louis Böhner nicht.' So treibt er alles. Hat er einmal ein gut Konzert gemacht, so kauft er sich Körbe voll goldener Dosen; jetzt kommt ein Freund, macht ihm die bittersten Vorwürfe — flugs wirft er den ganzen Goldkram zum Fenster hinaus. Dergleichen Geschichten kenn' ich an die hundert von ihm." (Jgbr. S. 254.) Soviel bekannt, hat Schumann keine Aufzeichnungen über Böhner gemacht.

299 (S. 303, u.). Schumann beurteilte das Werk richtig, denn später hat sich erwiesen, daß es ein untergeschobenes ist. (Vgl. F. W. Jähns' »K. M. v. Weber in seinen Werken« S. 446.) In Finks Ztg. (1836, S. 731) wurde die Phantasie als Werk Webers beurteilt, das „den vielen Freunden des früh Verstorbenen lieb und

wert" sein werde. Rellstab fand (»Iris« 1836, S. 190) das Werk „sehr schön in der Erfindung" und „mit der sicheren Hand des Meisters geschrieben".

300 (S. 305, m.). Die gestrichenen Teile aus diesem Aufsatz s. Nr. 10.

301 (S. 306, m.). Gestr.: „Schade wär' es, wenn der Herausgeber es bei Veröffentlichung eines einzigen Heftes ähnlicher alter Kompositionen bewenden lassen wollte. Seinen nach Mälzel vorgeschlagenen Tempobezeichnungen stimmen wir bei: vielleicht wären auch einige Andeutungen über Vortrag wünschenswert. S. 15, Syst. 1, T. 2 und Syst. 3, Takt 5 fehlen wohl Forte-Bezeichnungen."

302 (S. 308, o.). Zt. 1836, Bd. 4, 12. Es heißt da: „Obige Sonate verrät wirklichen Geist und, wir wetten, einen jungen Mann, von dem wir hoffen, daß er sich von seinen Vorbildern, Beethoven und Loewe, mit der Zeit losmachen wird. Wollte der Komponist im ersten Satz einiges ändern (z. B. die kahlen Bässe zur zweiten Melodie), weniges ganz wegstreichen (z. B. das A-dur vor dem Rückgang in die Wiederholung), so bliebe etwas ganz Gutes stehen, was der Veröffentlichung durchaus wert wäre. Auch im Adagio blitzen einige Funken; doch wird es in der Mitte zu breit und inhaltlos. Der letzte Satz wäre neu, wenn es keinen letzten aus der F-moll-Sonate von Beethoven gäbe. Es tut uns seiner Einzelheiten wegen leid, ihm durchaus das Imprimatur verweigern zu müssen. Der ersten Sätze halber komponiere er lieber einen andern."

303 (S. 308, m.). Die Besprechung ist unterblieben.

304 (S. 308, u.). Die Fragmente I und II sind Besprechungen von Gewandhauskonzerten Winter 1836/37.

305 (S. 309, u.). „Just nun zur Ouvertüre gelangt, kann ich Ihnen gar nicht sagen, wie sehr ich mich darin ausgeruht und Ihnen Glück gewünscht habe zum weitern Weg: Dies ist der rechte, wenn es sonst einen gibt", schrieb Schumann 13. 12. 36 an Hiller. (Dr. Tischer in der »Rhein. Musikztg.« 1910, Nr. 25.)

306 (S. 310, m.). „Das Wort ist nicht von mir", war in der Zt. hier eingefügt.

307 (S. 313, o.). Fußnote der Zt.: Euseb antwortete gutmütig: „zu »Romeo und Julie«". Florestan meinte aber: wohl zu »Viel Lärm um Nichts«.

Auch Schumann scheint sich angeregt gefühlt zu haben, zu »Romeo und Julie« Musik zu schreiben, als er sich in den ersten vierziger Jahren dem Orchester zugewandt hatte; doch ist die Ausführung des Gedankens unterblieben. Louis Ehlert erfuhr das aus Schumanns Munde bei einer besonderen Veranlassung. Ehlert war 1843 Schüler des Leipziger Konservatoriums geworden, suchte Schumann einmal in seiner Wohnung auf und legte ihm eine Orchesterkomposition zur Beurteilung vor. „Freundlich setzte er sich mir gegenüber" (so schrieb mir Ehlert) „und las den Titel: Ouvertüre zu »Romeo und Julie«. ‚Sie haben es also gewagt', sagte er mit leisester Stimme, ‚ich habe es nie gewagt.' Die Wirkung auf mich war niederschmetternd. Ich entriß ihm das unglückselige Machwerk und ließ ihn trotz aller seiner Bitten keine Zeile darin lesen."

308 (S. 313, m.). Die Briefstelle, s. o. Anm. 305, kann sich auch auf diese Ouvertüre Hillers beziehen.

309 (S. 314, o.). Harmonika, Glasglockeninstrument, aus 50 Glocken bestehend, die sich um eine eiserne wagrechte Achse drehen und durch Berührung mit feuchten Fingern zum Tönen gebracht werden. Der Klang ähnelt dem der Geige mit Sordinen.

310 (S. 315, o.). Aus einem Briefe Beethovens (vom 15. 1. 01) an den Kapellmeister Hofmeister, Firma Hofmeister & Kühnel (jetzt C. F. Peters) in Leipzig.

311 (S. 316, o.). Der Musikverein »Euterpe« wurde 1824 gegründet durch die Musiker Sipp, Kretzschmar, Fölck, Sommerfeld, Rosenkranz und den stud. jur. Hermsdorf. Sie versammelten sich im ersten Winter (1824/25) in Sipps Junggesellenwohnung zur Pflege der Kammermusik, gingen aber alsbald an die Ausführung kleinerer Orchestersachen, als sich ihnen in demselben Winter noch sechs andere junge Musiker angeschlossen hatten. 1828 nahm der stetig wachsende Verein den Namen »Euterpe« an. Hermsdorf hatte das Ehrenamt eines Vorstehers, Sipp war Konzertmeister. Spätere musikalische Leiter waren u. a. Ch. G. Müller, Verhulst. Schumann wurde Dez. 1837 Ehrenmitglied. Vgl. »Der Musikverein Euterpe zu Leipzig«, ein Gedenkblatt zur 50jährigen Jubelfeier desselben, von K. W. W[histling]. Leipzig 1874.

312 (S. 316, o.). Das alte, ein Jahrzehnt später abgebrannte Hôtel de Pologne.

313 (S. 316, u.). Nicht ganz richtig; es waren schon Gesangsachen zum Vortrage gekommen.

314 (S. 317, m.). Erste, durch Schumann veranlaßte Aufführung eines Berliozschen Werkes in Deutschland.

315 (S. 317, m.). Gestr.: „prächtigen".

316 (S. 319, o.). [Schumann über Wilhelmine Schröder-Devrient.] Keine Bühnenkünstlerin hat einen gleich mächtigen Eindruck auf Schumann hervorgebracht wie die geniale Wilhelmine Schröder-Devrient. Einer Notiz im Jahrgang 1835 (Bd. 2, 148) über ihre Mitwirkung in einem Konzert fügte er die Worte hinzu: „Wer lobt, stellt sich gleich, sagt Goethe; wir schweigen also." Nach ihrem Auftreten in der »Schweizerfamilie« heißt es: „Wie sich alle Herzen ihrer Liebenswürdigkeit zuwenden, so weicht das Urteil ihrem Genius." An der Spitze von Nr. 25 des Jahrg. 1837 (Bd. 6, 99) stehen an Stelle des Mottos die mit einem Kranz eingefaßten Worte: „Am Tag, wo Mad. Schröder-Devrient den »Fidelio« gab." Etwas weiter (S. 114) steht folgende Notiz, aber ohne jede Namensnennung: „Allgemeiner Enthusiasmus. Wo man hinhört, nichts als von Ihr. Sie verdient es und alles Herrliche. Heute spielt sie zum letztenmal den Romeo zu einem milden Zweck; der Dank vieler Unglücklichen und der aller folgt ihr." Gelegentlich des Gastspiels einer jungen Sängerin als Fidelio bemerkte Schumann (S. 190), daß die Schröder in dieser Rolle nun einmal „das denkbar Höchste" gäbe. Am 6. 4. 40 berichtete er: „Nach langen Entbehrungen sahen wir gestern wieder eine deutsche Oper und eine große Künstlerin, Mad. Schröder-Devrient im »Fidelio«. Sie gab ihn so vollendet, wie wir ihn nur je von ihr gesehen zu haben uns erinnern können." — Nach ihren Liedervorträgen am 28. 3. 41 im Gewandhause sagte Schumann von der „Künstlerin und Dichterin", daß sie, „solange sie noch einen Ton in Herz und Kehle habe, ihn immer entzücken werde". (Vgl. auch den Konzertbericht Nr. 65.) Im Jahre 1844 widmete Schumann ihr den Liederzyklus »Dichterliebe«. Auch verehrte er ihr sein Manuskript von »Frauenliebe und Leben«.

317 (S. 319, o.). Der seinerzeit berühmte Zirkusdirektor Franconi in Paris hatte durch die mit allem Raffinement von ihm in Szene gesetzten »Mimodramen« die außerordentlichsten Erfolge erzielt. Über eines dieser Spektakelstücke — »L'empereur« — berichtet Börne in seinen Briefen aus Paris. (Nr. 16.)

318 (S. 323, u.). Mendelssohn war 25 Jahr alt, als er den »Paulus« anfing. Der »Paulus« wurde, nachdem er im Winter 1835/36 vollendet war, zu Pfingsten 1836 bei dem Musikfest in Düsseldorf unter seiner Leitung erstmalig aufgeführt.

319 (S. 324, o.). Gestr.: „Und nie unterschrieb ich etwas mit so fester Überzeugung als heute."

320 (S. 324, Fußn., u.). [Schumanns Stellung zu Meyerbeer.] Diesen Brief hatte Schumann schon in der Zt., wenige Tage nach Rochlitz' Tode (16. 12. 42), abgedruckt mit der Anmerkung: „Obiger Brief war an eine Freundin gerichtet, die Rochlitz einen Aufsatz aus unserer Zeitschrift (über Meyerbeers »Hugenotten« und Mendelssohns »Paulus«) zum Lesen zugesandt hatte; die klare, manchmal an Goethe erinnernde Sprach- und Denkweise des verehrten Verstorbenen bezeugt auch dieses Schreiben, an die zu erinnern der Zweck seines Abdrucks ist."

Was Schumanns Stellung zu Meyerbeer betrifft, über dessen Kunstrichtung er mit so unverhohlenem Zorn den Stab bricht, so ist an der Hand der N. Zt. zu erweisen, daß er nicht etwa aus persönlicher Gereiztheit gegen Meyerbeer so rücksichtslos verfuhr. Es hatte auch niemals eine persönliche Begegnung der beiden stattgefunden; erst im Dezember 1846 waren sie gleichzeitig in dem Wiener Künstlerverein »Concordia« als Gäste anwesend, wo sie aber — wie Hanslick als Augenzeuge berichtet — „einer dem anderen sorgfältig auswichen".

Von der ersten Notiz an, welche die Zt. über Meyerbeer brachte (1834, Bd. 1, 72), bis zum 9. 4. 37, wo Schumann die »Hugenotten« selbst hörte, wurde Meyerbeers und seiner künstlerischen Erfolge stets aufmerksam und wohlwollend gedacht, insbesondere über den großen Erfolg der »Hugenotten« alsogleich berichtet. Ein erster Bericht darüber (Bd. 4, 117) war Schumann nicht eingehend genug; eine zweite von ihm veranlaßte Korrespondenz druckte er mit der Anmerkung ab (Zt. 1836, Bd. 5, 19): „Im früheren Bericht schien uns der eigentliche musikalische Teil der Oper nicht ausführlich genug behandelt, weshalb wir Herrn Mainzer um einen von seiner Hand ersuchten." Nachdem Schumann kurze Zeit nachher (Bd. 5, 42) Veranlassung genommen, einer „schönen Handlung" Meyerbeers zu gedenken, daß dieser sich nämlich „auf mündliches Ersuchen des Hofrat Winkler in Dresden, des Vormundes der Kinder von Karl Maria v. Weber, sogleich bereitwillig gefunden hat, eine von Weber angefangene komische Oper fertig zu machen", meldete er bald darauf die zu erwartende Aufführung der »Hugenotten« in Leipzig, die aber erst am 9. 4. 37 stattfand. Schumann schrieb darüber (1837, Bd. 6, 122): „Endlich haben wir auch die »Hugenotten« gesehen und sind mit unseren Gedanken über ihre Tendenz im ganzen vollkommen im reinen, doch muß man sie mehrmals hören, um auch Kleineres nicht zu übersehen... Später also mehr." Unterm 20. April berichtete er: „Die »Hugenotten« haben bis jetzt mit immer mehr abnehmendem Beifall drei Vorstellungen erlebt. Die Zeitschrift wird späterhin eine ausführlichere Kritik über das an guter wie an schlechter Musik überreiche Werk bringen." Eine Notiz vom 9. Juni lautete: „Nr. 99 der »Eleganten Zeitung« bringt einen scharfen Artikel über die »Hugenotten«. Der darin ausgesprochenen Aufforderung [daß sich nämlich auch die musikalischen Zeitungen darüber vernehmen lassen möchten] wird nachgekommen werden." Am 5. Sept. erschien in den »Fragmenten aus Leipzig« Schumanns Kritik, die viel Aufsehen und Widerspruch erregte. Schumann beharrte bei seinem ablehnenden Urteil. Im Mai 1838 schrieb er: „Gestern die »Hugenotten«. Man weiß, was wir davon halten.

Mad. Schröder-Devrient gab die Valentine und veredelte, soviel in ihren Kräften stand; mehr kann aber auch das Genie nicht und aus Puppen keine Menschen machen. Ihretwegen hielten wir den Abend aus, und das einzige ‚ich liebe Dich‘ macht sie uns auch in dieser Rolle wert und unvergeßlich. Im übrigen überlassen wir das Stück seinem Schicksal. Blasiertheit und Gemeinheit täuschen nur auf kurze Frist.“ Derselben Verurteilung Meyerbeers begegnet man auch in späteren Zeitschriftnotizen (Zt. 1842; Bd. 16, 12; 17, 4). In der ohne Zweifel von Schumann geschriebenen Rezension eines Gesangalbums (1842; Bd. 16, 61) heißt es über den Meyerbeerschen Beitrag: „Meyerbeer ist wenigstens ein geborener Deutscher. Seinen Bußgesang, gestehen wir, hätten wir am liebsten vermißt; Himmel, wie kann der Mann häßlich komponieren! Das Lied macht auf uns den Eindruck wie gewisse alte Bilder, wo aus den Mäulern der Abkonterfeiten lange Zettel heraushängen, auf denen ihre quaest. Seelenstimmung auf das deutlichste noch einmal in Worten zu lesen. Was ist Herrn Meyerbeer geschehen, daß er auf einmal so jammert und bußpsalmt? Hat er nicht Ruhm, nicht Geld, nicht Neider? Bleibe er doch in seinem alten Stile. Zur Umkehr ist es zu spät.“ — Auch in den vertraulichen Mitteilungen Schumanns ist seine Beurteilung Meyerbeers dieselbe. (Vgl. Schumanns Briefe, N. F. S. 209: Sch. an Griepenkerl; S. 286: Sch. an Brendel.) — Hanslick erzählt (Frankls »Sonntagsblätter« 1847, S. 96), daß er im Gespräch mit Schumann (1846) „die abfälligsten Äußerungen“ über Meyerbeers Musik eingetauscht habe. „Alle diese Kontroversen machten mich kritischer und rigoroser, ohne meine Meinung umzustoßen, und selbst der Tadel des verehrten Schumann konnte mir zwar sehr erklärlich, aber nicht allgemeingültig erscheinen. Denn es gibt wohl unter den musikalischen Zeitgenossen nicht zwei schroffere Extreme. Schumann: tiefe, in sich versenkte Innerlichkeit; Meyerbeer: glänzende, hervortretende Äußerlichkeit. Der tiefsinnige Florestan konnte sich unmöglich für eine Ausdrucksweise begeistern, welche der seinigen diametral entgegengesetzt war.“ — Als Schumann 1850 Meyerbeers »Propheten« gehört hatte, trug er in sein »Theaterbüchlein« statt jeder kritischen Bemerkung nur ein † ein. —

Was die am Eingang dieser Anmerkung erwähnten „Angriffe“ anbelangt, die Schumann infolge seiner »Hugenotten«-Kritik erfuhr, so wird eine Probe davon genügend zeigen, mit welcher Art von Gegnern Schumann es zu tun hatte. Das folgende Kuriosum ist der »Eisenbahn«, einer hauptsächlich von literarischem Klatsch lebenden, jetzt längst vergessenen Zeitschrift „zur Beförderung geistiger und geselliger Tendenzen“ entnommen und bildet die Einleitung eines anonymen Berichts über eine am 13. 11. 38 in Leipzig erfolgte Aufführung der »Hugenotten«:

„Schade, daß Herr Robert Schumann in Leipzig dieses neueste Opernwerk Meyerbeers durch einige Federzüge aus der Reihe der lebenden Tondichtungen gestrichen hat! Seitdem Herr Robert Schumann den Kompositeur des »Crociato« und »Robert« einen musikalischen Ignoranten, einen Melodienpiraten, einen plumpen Effektpinsler genannt hat, seitdem sind die »Hugenotten« und »Robert der Teufel« überall, wo sie zur Aufführung kamen, jämmerlich durchgefallen. Das ist die Macht eines großen musikalisch-kritischen Kopfes gegenüber einem solch trivialen Bettelmusikanten wie Meyerbeer, der nur drei so armselige Opernmusiken geschrieben, die in die Herzen dreier Völker übergegangen! Ich habe vor der neulichen Aufführung der »Hugenotten« auf der Leipziger Bühne noch einmal mit dem Todesschweiße auf der Stirn, mit ge-

räderten Gliedern das durchgearbeitet, was Herr Robert Schumann in seiner musikalischen Zeitung gegen diese »Hugenotten« als Anathema geschleudert, und bei Gott, jedes einzelne Musikstück ist mir überraschender, origineller, ergreifender denn früher erschienen. Mein guter Herr Robert Schumann, da werden Sie noch viel musikalische Zeitungsmakulatur liefern müssen, da mögen Sie noch zehn Jahre fort und fort deutschdümmeln, da müssen Sie noch viele jeanpaulisierende Wortknüppel für den Setzerkasten in den kritischen Urwäldern auflesen und noch manchen Wagen voll romantischer Stilstoppeln von dem musikalisch-kritischen Brachfelde in die Scheune ziehen, bis es Ihnen gelingen wird, den Namen Meyerbeer da hinabzuziehen, wo Sie ihn eigentlich zu sehen wünschten. Sie sind ein gutes, frommes ‚Eusebius-Gemüt', Herr Robert Schumann, aber lassen Sie den Haß gegen Meyerbeer! Sie blamieren sich schrecklich damit! Wozu die Feder eingetaucht in Bitterkeiten oder in bittern Schnaps, wenn sie über Meyerbeer schreiben soll? Mendelssohn-Bartholdy steht auch ohne diese Ihre Diatriben gegen Meyerbeer groß da! Bedenken Sie, Herr Robert Schumann, daß, wenn Sie einmal die Augen zugedrückt haben, niemand mehr von Ihnen in der weiten Welt, nicht einmal in Kleinzschocher [Dorf bei Leipzig] sprechen wird, Meyerbeer hingegen wahrscheinlich sogar die Existenz Ihrer musikalischen Zeitung überleben dürfte. Wenn die Leute in Eutritzsch [Dorf bei Leipzig] oder Paris Ihre Schmähungen gegen Meyerbeer zufälligerweise in die Hände bekommen, Herr Robert Schumann, so müssen sie der Überzeugung sein, daß aus Ihnen der verunglückte Kompositeur, dessen verworrene Klavierkompositionen keinen Abgang finden, der Teufel des Neides seine verspottende Zunge gegen den Kompositeur der »Hugenotten« herausstreckt! Das ist die schwache Seite der sogenannten „gelehrten Musikbeurteiler", die auch komponieren wollen, aber an Überfluß des Gedankenmangels laborieren, daß sie, wenn einmal eine großartige Erscheinung in der Kompositionswelt hervortritt, diese als einen lächerlichen Popanz, als ein gauklerisches Schemenbild erklären wollen. Herr Robert Schumann möchte so gern den deutschen Berlioz in Duodezformat spielen! Aber dazu fehlt ihm noch alles! Geist, Tiefe der kritischen Anschauung, Ausdrucksgrazie und Weltton! — Mit Herrn Robert Schumann wäre ich fertig, jetzt zur Darstellung der »Hugenotten«! Neu waren heute Demoiselle Schlegel-Valentine" usw.

Ich vermute, schreibt G. Jansen, daß Banck, der 1838 wieder einige Zeit in Leipzig lebte, diesen Artikel, wenn nicht verfaßt, so doch beeinflußt hat. Wie er alles mißbilligte, was von Schumann ausging, so hatte er auch dessen »Hugenotten«- und »Paulus«-Kritik mißbilligt. Mir erscheint der Umstand etwas verräterisch, daß in dem »Eisenbahn«-Bericht ein Ausdruck Schumanns zitiert wird, der sich in der Zt. überhaupt nur ein einziges Mal findet und daher wohl nur einem genaueren Kenner derselben gegenwärtig sein konnte. Dieser Ausdruck („schönes Eusebiusgemüt") kommt im Jahrgang 1835 (vgl. Bd. 1, 36) vor, also zu einer Zeit, als Banck noch Mitarbeiter an der N. Zt. war. Für recht unwahrscheinlich halte ich's, daß der Redakteur der »Eisenbahn«, Fr. Wiest, der kurz zuvor als junger Journalist von Wien nach Leipzig gekommen war, diesen Ausdruck noch nach Verlauf von drei Jahren im Gedächtnis behalten hätte, — vorausgesetzt, daß er die namentlich in Wien fast ganz unbekannte Schumannsche N. Zt. gelesen haben sollte. Schumanns um Michaelis 1838 erfolgte Übersiedelung nach Wien ermutigte augenscheinlich seine Gegner in Leipzig, stärkere Hebel in Bewegung zu setzen, um der »N. Zt.« den Boden zu entziehen. Fehlte es doch auch nicht an Ver-

suchen, den stellvertretenden Redakteur derselben, Oswald Lorenz, zum Abfall zu bewegen. Vgl. auch Anmerk. 274 und 424.

321 (S. 327, o.). Das Gedicht war in der Zt. überschrieben: »An K. W.« und unterzeichnet »A. L.« Klara Wieck spielte in dem Konzert, das nach Dörffels Festschrift der Gewandhauskonzerte am 8., nicht am 9. Sept. stattgefunden hat: Chopins E-moll-Konzert (ersten Satz), Kaprice in E-moll von Thalberg, Lieder von Schubert-Liszt, »Orage« und »Liebeslied« von Henselt, eine Manuskript-Mazurka von Chopin und ein eigenes Scherzo (D-moll, Manuskript).

322 (S. 327, m.). „Des Gedichtes an dich, l. Klara, in meinen Schriften, gedenke ich auch gern", schrieb R. Schumann an seine Gattin noch aus der Irrenanstalt (12. 10. 54. N. F. S. 488).

„Der Beifall war groß, und den »Erlkönig« mußte ich wiederholen" (Klara in ihrem Tagebuche. Litzmann I, 228.)

323 (S. 327, u.). „Aus Franz Schuberts Nachlaß" lautete die Überschrift in der Zt. Zu vgl. auch der Aufsatz in N. 51.

324 (S. 327, u.). Eine kritische Gesamtausgabe der Werke Schuberts ist bei Breitkopf & Härtel erschienen.

325 (S. 328, m.). Der Verleger, A. Diabelli in Wien, widmete diese Sonaten Schumann, der in seinem Dankbriefe vom 18. 5. 38 schrieb (N. F. S. 424): „Sie haben mir durch Ihre Widmung eine Freude gemacht, — ich muß gestehen, die größte, die mir je von außen auf so zarte Weise geworden ist. Dazu nun das schöne Gewand, mit dem Sie diese höchst merkwürdigen letzten Gedanken dieses geliebten Künstlers ausgestattet — nehmen Sie meinen besten Dank dafür!" — Schubert selbst beabsichtigte, diese Sonaten Hummel zu widmen.

326 (S. 329, m.). Das Manuskript befand sich damals im Besitze von Klara Wieck, der auch Diabelli die gedruckte Ausgabe widmete.

327 (S. 330, o.). J. Joachim hat das Duo wieder für Orchester übertragen.

328 (S. 331, o.). Die Sonaten sind im September 1828 geschrieben, also zu einer Zeit, wo Schubert kränkelte und in ärztlicher Behandlung war. Am 19. November starb er.

329 (S. 333, m.). In der Zt. war noch eine Ouvertüre von O. Gerke hier erwähnt, und heißt es von derselben: „Von der Ouvertüre zu »Fedore« von O. Gerke liegen uns nur Stimmen vor. Gleich auf den ersten Blick fällt auf, daß der einleitende langsame Satz aus Dur und das Allegro aus Moll spielt, während es sonst immer umgekehrt. Den Hauptstimmen nach scheint die Komposition weder schwer, noch verwickelt, im übrigen nicht ohne Spohrschen Einfluß entstanden."

330 (S. 333, m.). Die „Quartett-Morgen" sind nicht etwa nur eine freiere Form von Kritiken, sondern Berichte über Musikaufführungen, welche Schumann in seiner Wohnung veranstaltete, zunächst, um neue Kammermusikwerke (auch ungedruckte) kennen zu lernen, zugleich auch, um Altes und Bekanntes wieder zu hören. Die Berichte für die Zt. hatten es nur mit den ersteren zu tun. Zuhörer waren des beschränkten Raumes wegen nur wenige zugegen. Schumann scherzte einmal darüber (1838; 9, 110): „Unsere Quartett-Morgen finden Nachahmung. Herr M. Schlesinger in Paris wird nächsten Winter eine Reihe ähnlicher Soireen geben, zu denen die Abonnenten seiner Zeitschrift freien Zutritt haben; ein guter Gedanke, den wir wegen Kleinheit unseres

Redaktionspalais nicht auszuführen vermöchten." — Schumanns Wohnung, in der die Quartett-Morgen stattfanden, war von 1836 bis 1840 im sog. „roten Kolleg", eine Treppe hoch, und hatte die Aussicht nach dem „niederen Park" hinaus. In Schumanns Tagebuch heißt es u. a. unter dem 7. 8. 36: „Früh Quartett bei mir. David, Klengel, Hunger, Grenser. Außerdem: Müller, Reuter, Schleinitz und Breitenbach."

331 (S. 337, u.). Manchmal war Schumann auch anderer Ansicht über den Wert des Reisens für Komponisten. Vgl. S. 415, m.

332 (S. 339, u.). Baillot sind diese Quartette auch gewidmet.

333 (S. 341, m.). Fußnote in der Zt.: Wie dieses Beispiel angibt:



334 (S. 343, m.). Hirschbach hatte Schumann auf dessen Verlangen seine Quartette (E-moll, B-dur, D-dur) und sein C-moll-Quintett geschickt, war nach Leipzig gereist, und in seiner Gegenwart wurden sie in Schumanns Wohnung gespielt. 1. Violine: Konzertmeister Uhlrich, später in Sondershausen.

335 (S. 343, u.). Hirschbach hatte in einem Aufsatze »Über Beethoven als Kontrapunktist« und »Beethovens 9. Sinfonie« unerschrocken über das gerade auch von Schumann begeistert verehrte Werk abweichende Ansichten geäußert, die wiederum Gegenansichten, z. B. ausgesprochen von Otten-Hamburg hervorriefen (s. Bd. 8, 189; Bd. 9, 19; 59. 63). Hierauf bezieht sich jedenfalls auch das wohl noch unbekannte Wort Schumanns, das dieser Hirschbach schrieb: „Es sterbe Streit und Hader! doch nicht zu früh! denn wie aus Kontrapunkten die Musika, so muß aus Kampf und Streit des Geistes Einklang mit sich selbst entstehen." Unveröff. Brief [o. D., doch wahrscheinlich Ende Aug. 1838]. Vgl. hierzu auch Brief Schumanns an Hirschbach vom 13. 8. 38 nebst H. Erlers Anmerkung. E. I, 165.

336 (S. 344, o.). Die Mottos sind:

1, zum E-moll-Quartett:

„Es möchte kein Hund so länger leben!"
„Ich grüße dich, du einzige Phiole,
Die ich mit Andacht nun herunterhole,
In dir verehr' ich Menschenwitz und Kunst."

2, zum B-dur-Quartett:

„O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!
Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!"

3, zum C-moll-Quintett:

„Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen."

337 (S. 344, m.). Gestr.: „Wo ich hinsah, Talent, echte Schöpferkraft."

338 (S. 345, m). Die hier genannten Werke sind später gedruckt worden, aber wohl schwerlich mit den von Schumann vorgeschlagenen Änderungen. Um fremdem Einfluß zugänglich zu sein, war Hirschbach eine zu eigensinnige und schroffe Natur. Er veröffentlichte unverdrossen bis an sein Lebensende zahlreiche Kammermusik- und Orchesterwerke, ohne beim Publikum Teilnahme für seine Musik erwecken zu können. Die Verstandestätigkeit war bei ihm überwiegend, wie er denn auch für einen hervorragenden Schachspieler galt.

339 (S. 345, m.). Gestr.: „großartiges".

340 (S. 345, m.). Vier Wochen vor dem Erscheinen dieses Berichts schrieb Schumann an Klara (13. 7. 38; Jgbr. 288): „Eine große Erscheinung ist diese Woche an mir vorübergegangen; Du wirst den Namen in der Zeitschrift [unter zwei Aufsätzen] gelesen haben: Hirschbach. Er hat viel Faustisches, Schwarzkünstlerisches. Vorgestern machten wir Quartette von ihm; im Satz mangelhaft, in der Erfindung, im Streben das Ungeheuerste, was mir bis jetzt vorgekommen. In der Richtung einige Ähnlichkeit mit mir — Seelenzustände. Doch ist er viel leidenschaftlicher, tragischer als ich. Die Formen ganz neu, ebenso die Behandlung des Quartetts. Einzelnes hat mich im tiefsten gepackt. Die kleinen Fehler überhört man bei solcher überstürzenden Phantasie. Außerdem Ouvertüre zu »Hamlet«, Ideen zu einem Oratorium »Das verlorene Paradies«. Die Quartette sind Szenen aus »Faust«. Jetzt hast Du ein Bild. Dabei oft tiefste Romantik bei aller Einfachheit und rührender Wahrheit." An demselben Tage schrieb Schumann an Hirschbach, der von Berlin nach Leipzig gekommen war: „Wünschen Sie es, so soll meine offne Meinung über ihre Quartette in einem der nächsten ‚Quartettmorgen' der Zeitschrift erscheinen. Sie müßten mich als Komponist kennen, um zu wissen, wie nahe wir zusammen gehen, wie ich alle Ihre Sphären obwohl mit leiserem Flügel berührt schon vor längerer Zeit. Dies lassen Sie mich noch sagen, Ihr Streben ist mir das ungeheuerste, das mir in neueren Kunstrichtungen vorgekommen, und wird von großen Kräften getragen. Einige Zweifel hege ich aber im einzelnen und gegen Einzelnes, vorzüglich als Musiker. Ich werde Ihnen die Stellen angeben." Im folgenden Jahre riet Schumann wiederholt zum Druck der Sachen. „Was ich helfen kann, tu' ich." „Sie müssen sich freilich zum Schritt entschließen und irgendwo anklopfen. Ich werde darüber nachdenken und Ihnen wieder davon anfangen."

341 (S. 346, u.). Schumanns Vermutung war richtig. In Dr. E. Bellasis' »Cherubini, Memorials of his life« (London 1874) heißt es: „Die Aufnahme des Es-dur-Quartetts veranlaßte Cherubini, sich wieder seiner D-dur-Sinfonie zuzuwenden, die er in London geschrieben hatte, aber sie wurde in ein Quartett verwandelt, mit einem neuen Adagio, geschrieben März 1829." G. Groves »Dictionary of music and musicians« berichtet noch eingehender: „1815 bot die [Londoner] philharmonische Gesellschaft ihm

[Cherubini] 200 Lstr. für eine Sinfonie, eine Ouvertüre und ein Vokalstück. Cherubini kam im März nach London, die Sinfonie in D wurde beendigt den 24. April und aufgeführt den 1. Mai. Sie wurde 1829 in ein Quartett umgeschrieben mit einem neuen Adagio."

342 (S. 348, u.). Gestr.: „der eben darin musterhaft ist. Sehr artig ist das Thema des letzten Rondos; weiterhin gehen jedoch die Gedanken etwas aus, bis einen S. 21 das Wort ‚Orest' frappiert, das doch gewiß keine Anspielung sein soll."

343 (S. 353, m.). Das geschah auch; Czerny hat außer vielen Kirchenkompositionen auch ein angefangenes Oratorium hinterlassen.

344 (S. 353, u.). Also mehrfache Wiederholung ein und derselben Figur in verschiedenen Lagen. (Spottausdruck.)

345 (S. 354, o.). Gestr.: „Der sehr umfangreiche französische Titel dieser Ausgabe »Le Clavecin bien temporé« usw."

346 (S. 355, u.). Schumann schrieb 21. 9. 37 N. F. S. 106, m. an Henselt: „Ob wir nicht auch deutsche Vortragsbezeichnungen einführen wollen. Sie können bei den Phantasiestücken sehen, daß es ganz gut sieht" [Schumann schreibt — erzgebirgisch — gewöhnlich „sieht", statt „aussieht"].

347 (S. 357, m.). Diese Etüde erschien in Schlesingers »Album du Pianiste« von 1838. Siehe N. 48.

348 (S. 362, u.). Soll sicher heißen: „seit dem Niederschreiben".

349 (S. 363, o.). Fußnote in der Zt.: Der Königsberger Philosoph Herbart schrieb eine Sonate, die indes kaum anzuhören sein soll; ich kenne sie nicht, auch nichts von E. Th. A. Hoffmann; von Bettina sind mir einige sehr innige Melodien zu Goetheschen Texten zu Augen gekommen. Dies wären wohl die bedeutendsten literarischen Notabilitäten, die sich in unserer Kunst versucht.

350 (S. 364, m.). Schumann hatte sich auch um Aufführung einer der Sinfonien bemüht, vgl. Brief vom 18. 10. 38 an Schefer (N. F. S. 140), allerdings ohne Erfolg.

351 (S. 364, u.). Die Zahl der Werke Czernys stieg noch an bis über 800.

352 (S. 367, m.). Gestr.: „Von den einzelnen zu reden, so gilt mir die dritte mit ihrem innigen Gesang als die vorzüglichste; ihr zunächst die erste, die aber, langsamer gespielt, mir noch besser behagen will, schon der Sechzehntel in der Melodie halber, die, schnell genommen, etwas Alt-Organistenhaftes bekommen. Die zweite ist mehr eine Etüde, eine Akkompagnementsfigur, und wird zuletzt monoton; die letzte endlich scheint mir mehr gemacht und dazu nicht einmal aus dem Ganzen, kann aber, gut und eigentümlich vom Komponisten vorgetragen, einen wohltuenden Eindruck hervorbringen."

353 (S. 370, m.). Gestr.: „In der Kaprice Op. 18 wird die Figur der ersten zwei Takte an andern Stellen und mit Glück angebracht; doch hüte sie sich vor dem Zuviel ähnlicher Verarbeitung von Figuren; sie hie und da zu verstecken fällt am Ende einer geübten Hand nicht schwer, kann aber ebensoleicht kleinlich und affektiert werden. Zur Ausführung der Stücke gehören kräftige Hände, denen kein Winkel der Klaviatur unbekannt; sie sind schwierig, aber durchaus instrumentgemäß." — Schumann bemühte sich auch freundlich bei dem Verleger Hofmeister für diese Stücke als „etwas Interessantes und Geistreiches". (Brief vom 16. 10. 39, unveröff.)

354 (S. 370, u.). Diese Ansicht vertrat auch Zuccalmaglio, der die früheren Werke Chopins — die beiden Konzerte, das Trio, die ersten Etüden und Mazurkas — den später geschriebenen vorzog. Als Wedel in den »Vertrauten Briefen an H. Heine« (Zt. 1838; Bd. 9, 1) bei der Erwähnung von Chopins außerordentlichem Spiel äußerte: „An Fertigkeit hat es wohl keiner der Meister ihm noch zuvorgetan, und an prunkenden fingergewandten Klangfiguren, Ausschmückungen der Gedanken kann man den Künstler, aber auch nur in diesem, neben den verewigten Hummel stellen", bemerkte Florestan dazu in einer Fußnote: „Dies Lob dünkt mir ein sehr kleines, wie denn diese beiden Künstler kaum zu vergleichen sind. Gewiß aber haben an Hummels Kompositionen die Finger weit mehr Anteil als an Chopins."

355 (S. 371, u.). [Schumann über die Quinten- und Oktavenfortschreitungen.] Als Beleg dafür war noch der Schluß der Cis-moll-Mazurka (mit der bekannten Quintenkette) abgedruckt und hinzugefügt: „Und so seid mir gegrüßt, liebe Quinten! Dem Schüler streichen wir weg, was schülerhaft; dem schwärmerischen Jüngling hören wir gern zu, und vom Meister lassen wir uns gar alles gefallen, was schön klingt und singt."

Gegen derartige harmonische Freiheiten war Schumann später doch empfindlicher, weswegen er diese Stelle wohl auch gestrichen hat. Übrigens dachte Schumann in der Quinten- und Oktavenfrage auch in jüngeren Jahren keineswegs so jakobinisch, wie bisweilen wohl angenommen wird. Es befestigte sich immer mehr die Überzeugung in ihm, daß die alten guten Satzregeln doch etwas mehr als nur graue Theorie seien. Gleichwohl hing er ihnen nicht mit engherzigem Buchstabenglauben an. Dafür ließen sich Belege genug beibringen. Ein scherzhaftes Beispiel fand Jansen in der Originalhandschrift der Davidsbündlertänze. Nr. 6 (D-moll) enthält im Mittelsatz (D-dur), Takt 10, eine Quintenfortschreitung $\begin{pmatrix} a & h \\ d & e \end{pmatrix}$; darunter steht von Schumanns Hand ein lakonisches: „Ei, ei." Schumann ließ die Quinten stehen. — Während er gelegentlich einmal hinwirft (1836), daß er im Traum eine Musik von Engeln gehört habe, die „der himmlischen Quinten voll" gewesen, so macht er ein anderes Mal (1835) auf eine Oktavenfortschreitung in Mendelssohns E-dur-Sonate aufmerksam. An Hirschbach schreibt er (13. 6. 38, N. F. S. 123): „Schon längst hatte auch ich im Sinn, gegen gewisse Theorien zu Felde zu ziehen, im Grunde gegen alle" (— eine Florestansche Hyperbel —) bemerkt dann aber (13. 7. 38, N. F. S. 125) zu des Komponisten »Hamlet«-Ouvertüre: „Einige Oktaven darin kann ich aber unmöglich gutheißen, ebenso in den Quartetten." Wenn er gegen Zuccalmaglio äußert (8. 8. 38, N. F. S. 131): „Ich höre mit Musikerohren und kann auch im Volkslied keine Quinten und Oktaven ausstehen", so überrascht dagegen die Florestansche Verherrlichung der Quintenkette in Chopins Cis-moll-Mazurka. 1853 tadelt er in einem Streichquartett von Böhme (vgl. N. F., S. 365) eine Quintenfortschreitung, die er beseitigt wünscht, da das Quartett „nach alten guten Regeln ein so korrektes sei". Zu vgl. auch Anm. 393.

356 (S. 373, m.). Gestr.: „Und davon kann bei einem Musiker wie Liszt keine Rede sein." — Spätere Liederübertragungen desselben gefielen Schumann übrigens nicht; seine eigenen Lieder wünschte er wenigstens „ohne Pfeffer und Zutat à la Liszt". (Brief an Reinecke v. 30. 6. 48.)

357 (S. 373, m.). Die aus diesem Aufsatz gestrichenen Abschnitte s. N. 12.

358 (S. 374, o.). In der Zt.: „Empfindungsschwäche" — aber doch wohl ein Druckfehler.

359 (S. 374, m.). Ps. 115. „Non nobis, domine".

360 (S. 375, o.). Die Kantate wurde 1814 zum Wiener Kongreß komponiert, und zwar auf Bestellung des Wiener Magistrats. Der Text beginnt: Europa steht! Und die Zeiten, die ewig schreiten, der Völker Chor und die alten Jahrhundert', sie schauen verwundert empor.

361 (S. 376, o.). Schumann irrte in der Tat — wenigstens in bezug auf die Opern Meyerbeers, die sich in Deutschland bis auf unsere Zeit in der Gunst des Publikums erhalten haben. An der Pariser Großen Oper erlebten in den Jahren 1831—1888 (Statistik in der Brüsseler »Gazette« 1889): »Robert der Teufel« 718, die »Hugenotten« 1836—1888 821, der »Prophet« 1849—1888 442 und die »Afrikanerin« 1865—1888 399 Vorstellungen.

362 (S. 376, m.). Zu einem Aufsatz über Voglers Charlatanismen in seinen Orgelkonzerten (Zt. 1840; Bd. 13, 87) machte Schumann die Anmerkung: „Indes war der geniale Alte als Komponist bedeutend; jetzt, wo über manches anders gedacht wird als im vorigen Jahrhundert, wäre es wohl nicht der Mühe unwert, auch an Voglers Werke in einer ausführlichen kritischen Würdigung einmal zu erinnern."

363 (S. 376, u.). Die Méhulsche Sinfonie hat mehrere Anklänge an Beethovens C-moll-Sinfonie. Das Anfangsthema des letzten Satzes und ein daraus hergenommener Rhythmus erinnert an den ersten Satz der C-moll-Sinfonie; der dritte Satz (G-moll ¾, pizzicato) an das Scherzo; der zweite Teil des Trios (G-dur) mit dem basso solo und auch der Schluß ebenfalls an das Trio bei Beethoven. — Méhuls vier Sinfonien sind in den Jahren 1797, 1808, 1809 und 1810 zum ersten Male aufgeführt worden. Das Geburtsjahr seiner ersten, der G-moll-Sinfonie, ist bisher nicht festgestellt worden. Ihre erste Aufführung in Deutschland (d. h. in Leipzig) war am 13. 5. 10, im Druck erschien sie (als Nr. 1) im Juli 1810 bei Breitkopf & Härtel. Beethovens C-moll-Sinfonie wurde begonnen 1805, beendet 1808 und am 22. 12. 08 zuerst aufgeführt. Gedruckt erschien sie im April 1809. Das Thema des ersten Satzes findet sich schon in einem Notizbuch Beethovens aus 1800 angegeben.

364 (S. 378, m.). F. David und Mendelssohn.

365 (S. 380, m.). In einem Konzertbericht in der Brockhausschen »Allgem. Ztg.« (1. 3. 40) sagt Schumann einmal über die letzten Beethovenschen Quartette: „Es ist wahr, zum Verständnis jener spätern Beethovenschen [Quartette] gehört mehr als bloß Lust zum Hören; der empfänglichste, offenste Musikmensch wird ungerührt von ihnen gehen, wenn er nicht tiefe Kenntnis des Charakters Beethovens und dessen späterer Aussprache überhaupt mitbringt. Dann aber, ist er auf dem Wege dahin, hat er sie erlangt, so kann auch dem menschlichen Geiste kaum etwas Wunderwürdigeres geboten werden als jene Schöpfungen, denen in ihrer tiefsinnigen Gestaltung, ihrem alle menschlichen Satzungen überschwebenden Ideenfluge von anderer neuerer Musik gar nichts und im übrigen nur einiges etwa von Lord Byron oder von J. Pauls und Goethes späteren Werken verglichen werden kann. Hier liegen Schätze, hier hebe man sie, und geschähe es unter dem Schweigen des Publikums, auf das es ja ‚in höchsten Dingen' nie ankommt; das Verdienst bleibt nicht aus, und dem einzelnen geht doch nach und nach die Herrlichkeit auf."

366 (S. 380, m.). E-moll und Es-dur. W. 44.

367 (S. 384, o.). Gestr.: „deren ausgezeichnetste man wohl auch Romantiker nennen hört". Schumann strich den Satz, weil er von der Bezeichnung „Romantiker" nichts wissen wollte.

368 (S. 384, u.). [Lysers Aufsatz über die romantische Schule.] Schumann war seit Anfang Oktober 38 in Wien. Gleich nach seiner Abreise von Leipzig war Lyser darauf bedacht, ihm durch eine Art von Geleitsbrief, der in Saphirs »Humoristen« vom 20. 10. 38 erschien, einen freundlichen Empfang in den Wiener Künstlerkreisen zu bereiten. Der Aufsatz lautet:

„Robert Schumann und die romantische Schule in Leipzig.

Je unerfreulicher und zerfahrener sich das literarische Leben und Treiben um 1834 in Leipzig gestaltete, und je tiefer namentlich die Journalistik gesunken war, so daß den Fremden ein Grausen anwandelte, wenn er zufällig unter die sich bekämpfenden Horden geriet, welche ums tägliche liebe Brot sich zur Belustigung des Pöbels zerbleuten und mit Schmutz bewarfen — um so erfreulicher war es zu sehen: wie in den musikalischen Zuständen Leipzigs sich ein freudiges, jugendliches Streben nach dem Edlern und Höhern in der Kunst entwickelte und schnell herausbildete, so daß es noch auf lange Zeit zur Freude aller Bravgesinnten bestehen dürfte, wenn nicht etwa unvorhergesehene, ungünstige Umstände eine gewaltsame Änderung des Fertigen und noch Werdenden herbeiführen.

Für kein günstiges Zeichen dürfte es allerdings zu halten sein, daß Robert Schumann Leipzig verlassen und zwar eben jetzt verlassen hat! Und ist das Gerücht gegründet, daß er Wien zu seinem bleibenden Aufenthalt wählen und somit nicht nach Leipzig zurückkehren wolle, so wäre dies jedenfalls ein unersetzlicher Verlust nicht nur für seine Freunde, sondern auch für die Kunst, denn nur der liebenswürdigen Persönlichkeit Schumanns war es möglich, tüchtige Männer von den verschiedensten Ansichten einander näherzubringen, daß sie befreundet sich vereinigten: einem schönen großen Ziele zuzustreben. — Dies Ziel stand fest, unverrückbar! so daß Streben Bedingung war, die Art aber, wie solches geschehen möge, blieb jedem überlassen, denn jeder wußte von dem andern — und Schumann wußte es von allen: keiner könne sich unwürdiger Mittel bedienen. Wurde hier und da eine Ansicht auf allzuherbe Art laut, so wurde die Art getadelt, die Ansicht aber wurde geprüft, und unfehlbar ward ihr die gerechte, unparteiische Würdigung.

Schumann war das Haupt dieser Kunstverbrüderung. — Mit dem Frühjahr 1834 aber traten Schumann, Schunke, Friedrich Wieck (Vater der Klara), Karl Banck, Knorr und der Dr. Glock zusammen und gründeten die neue musikalische Zeitschrift, Ehrenmitglieder und Mitbegründer waren damals noch der rühmlich bekannte Sänger Hauser, der Organist Becker, A. Bürck und J. P. Lyser.

Das Unternehmen fand die lebhafteste Teilnahme und hob sich rasch. Glocks Aufsätze über englische Musik, Bürcks Beurteilung des »Goethe-Zelterschen Briefwechsels«, Lysers »Vater Doles und seine Freunde« sowie dessen Kunstnovellen »Händel«, »Beethoven«, »Sebastian Bach und seine Söhne« fanden die ehrenvollste Anerkennung, und Schumanns eigne Aufsätze gingen alsbald in französische Blätter über. Bald schlossen sich befreundete Geister von nah und fern an, . . . und wenn der Magister Fink, der Redakteur der alten musikalischen Zeitung, sich auch gar ungebärdig anstellte

und hie und da einige spitze Reden fallen ließ, so irrte es das junge, strebende Volk nicht. Erneuter Eifer im Streben war die einzige Antwort auf alle Angriffe, und erst später folgten einige kurze Abfertigungen, als das Gekläffe gar kein Ende nehmen wollte. ...

Was glich jenen Abenden, wo Francilla Pixis und das Wundermädchen Klara zusammen spielten und sangen! Banck lief herum wie toll und suchte neue Liederformen — Schunke, den Tod in der Brust, schrieb seine Phantasie »Beethoven« — Bürck schnappte ein bißchen über, Lyser dichtete seine »Wanderlieder« an Klaras Klavier, und Schumann selbst mag wohl in jenen Tagen zuerst über seine »Kreisleriana« nachgesonnen haben, denn eben in jener Zeit war es, wo das Urbild des Callot-Hoffmannschen Kapellmeisters, der unglückliche Ludwig Böhner, sich kurze Zeit in Leipzig aufhielt. Ein großes Blatt, welches Lyser damals zeichnete, zeigte, wie auf einem bunten Maskenball, alle die lieben, anmutigen und wunderlichen Gestalten.

Die kurze Anwesenheit Mendelssohn-Bartholdys [der am 1. 10. 34 zu einem mehrtägigen Besuch Fr. Hausers nach Leipzig gekommen war] gab damals Hoffnung, ihn bald und auf längere Zeit in Leipzig zu sehen. Es schien, als wolle die Direktion der Gewandhauskonzerte dadurch, daß sie den jugendlichen Meister für das Institut gewinne, den Unwillen des Publikums versöhnen, welcher sich laut und heftig über den Vandalismus aussprach, durch den Leipzig eben um eins seiner schönsten artistischen Denkmäler [die Öserschen Fresken im Gewandhaussaal] gekommen war.

Gegen das Ende des Jahres starb Louis Schunke, ein Genie, das zu den schönsten Hoffnungen berechtigte, und einer der liebenswürdigsten Menschen. Schumann verlor viel an ihm, und nur Felix Mendelssohn-Bartholdy vermochte ihm später den Verlust zu ersetzen. Zu gleicher Zeit verließen noch mehrere seiner Freunde Leipzig, Knorr und Glock traten zurück. Bürck ging nach Stuttgart, Lyser nach Dresden, so daß sich Schumann unter den Zurückgebliebenen, ihm wenig Nahestehenden wohl oft vereinsamt fühlen mochte; was er in der Zeit komponierte, spricht dies sehr deutlich aus. Das Verhältnis mit dem Verleger der Zeitschrift war auch nicht geeignet, ihn aufzuheitern, die Folge davon war, daß das Blatt aus Hartmanns Verlag in den des Buchhändlers Barth überging.

Jetzt erschien Felix Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig und übernahm die Direktion der Gewandhauskonzerte. Welch einen großartigen Aufschwung jetzt dieses berühmte Institut erhielt, ist bekannt, denn der Ruf desselben ist in diesem Augenblick ein europäischer.

Es war vorauszusehen, daß Schumann und Felix Mendelssohn sich bald finden und erkennen müßten, und so geschah es; ihr Verhältnis ist das innigste, auf wechselseitige Achtung gegründet.

Das ernste, beharrliche Streben Mendelssohns war für Schumann ein gewaltiger Sporn, das, was in ihm lebte und sich gestaltete, auch zutage zu fördern, da er früher oft in genialer Lässigkeit sich begnügt hatte, für sich zu träumen oder um Mitternacht am Flügel seine Ideen auszuarbeiten, ohne daran zu denken, sie niederzuschreiben. Die Freude, welche er an den Schöpfungen seines Freundes hatte, reizten ihn, Ähnliches in seinem Kreise zu versuchen, und so entstanden die wundersamen Etüden, Kapriccios, die Phantasie »Klara«, der »Karneval« sowie die »Kreisleriana«, nebstbei nicht unerwähnt bleiben darf, daß er in seinen kritischen Auf-

sätzen sich gleichzeitig bestimmter und freier aussprach, als er es früher für angemessen halten mochte.

Mißdeutungen konnten hier nicht ausbleiben und blieben auch nicht aus! und so ging es denn hin und wieder in der »Neuen musikalischen Zeitung« etwas bunt und scharf her. Man muß sich aber wohl hüten, unserm Schumann unrecht zu tun und auf seine Rechnung zu setzen, was nicht darauf gehört! — Und wer möchte es denn tadeln, wenn er für das erhabene Werk seines Freundes, wenn er für den »Paulus« enthusiastisch schwärmt? Verwirft er dagegen mit Eifer Meyerbeers Opern und namentlich die »Hugenotten«, indem er in diesem Werke nur eine Profanation des Heiligsten in der Kunst sieht, so verdient er deshalb wahrlich nicht jene Anfeindungen und jenen harten Tadel, welcher ihm von Meyerbeers blinden Verehrern zur Ungebühr ward. ... [Nach einigen Bemerkungen über Verlegeransprüche und Redakteurnöte spricht Lyser — der in Schumanns Zukunftspläne nicht eingeweiht war und also den wahren Grund seines Wegganges von Leipzig nicht kannte — die Vermutung aus, daß es den Redakteur Schumann „in die Freiheit" hinausgetrieben habe. Dann fährt er fort:] Was unter solchen Umständen aus der »Neuen musikalischen Zeitschrift« wird, mag der Himmel wissen. Für Leipzigs Kunstleben, für Schumanns Freunde wäre, wie gesagt, der Verlust ein großer, nicht zu ersetzender, da Schumanns Einfluß für die neue Schule das war, was früher der Einfluß Fr. Rochlitz' für die ältere.

Schumann selbst dürfte sich wohl dabei befinden, in seinem Leben wie in seinem Streben. Verdiente je ein Virtuos und Komponist die Bezeichnung des musikalischen Jean Pauls, so ist es Robert Schumann. Humor, der tiefste, innigste, herzigste Humor! das ist das Wesen aller Schumannschen Kompositionen. Deshalb aber konnte ich auch nicht trauern, als er mir kundtat, er wolle Leipzig für einige Zeit verlassen, sondern ich schrieb ihm: ‚Du tust recht, es ist dir not', und wahrlich, es war ihm not.

Ist Robert Schumann nach Wien? ist er nach Paris? ist er nach Konstantinopel oder Athen gereist, nach Bockum oder Kyritz? Ich weiß es nicht, indem ich dieses schreibe! — Aber wenn er in Wien ist, so bitte ich den »Humoristen«, daß er's den Wienern sage: daß sie säuberlich mit dem Knaben Robert verfahren. Er ist kein Robert der Teufel — (über diesen Vergleich, wenn er ihn zu Gesichte bekommt, wird er wütend werden!) sondern ein herziger, guter Mensch, ein würdiger Jünger der Kunst und wie geschaffen für das herzige Wien.

Als Klavierspieler, das dürften die Wiener bald finden! — wenn er sich entschließen kann, öffentlich sich hören zu lassen — ist Schumann mit keinem jetzt lebenden Virtuosen zu vergleichen. Seine Fertigkeit ist groß, doch wird er darin von der Mehrzahl weit übertroffen. Aber hört ihn phantasieren! hört ihn seine »Papillons« und vor allem seine »Kreisleriana« spielen! Es ist dies ein ganz guter Rat, und ich wüßte für diesmal nichts weiter hinzuzufügen." —

Wie Lysers Aufsätze manchmal etwas eilfertig und sorglos abgefaßt, gelegentlich auch mit novellistischen Freiheiten versetzt sind — z. B. ein Artikel: »Zur Biographie Mendelssohn-Bartholdys« in den »Wiener Sonntagsblättern« vom 5. 12. 47, der unrichtige Tatsachen und widersprechende Zeitangaben enthält — so ist ebenfalls die vorstehende Darstellung von Ungenauigkeiten nicht frei. Es sei noch folgendes dazu bemerkt.

Banck kam erst im Mai 1834 nach Leipzig und gehörte nicht zu den Gründern der Zt. Dagegen wäre Ortlepp zu nennen gewesen. —

„Ehrenmitglieder" im gewöhnlichen Sinne gab's bei der Zt. nicht; die Bezeichnung wird Lyser erst unter dem Schreiben gekommen sein. Fr. Hauser, den Schumann als „bedeutenden Musiker" schätzte, nahm an dem Gedeihen der Zt. lebhaftes Interesse, empfahl sie auch Mendelssohn zum Lesen. Der aber sprach sich in seiner Antwort sehr geringschätzig über Musikzeitungen aus. „Im Ernst, soll ich das Blatt lesen? Was Du mir auch raten magst, so lese ich's doch nicht." Diese Briefstelle (s. Hanslicks »Suite« S. 30) kann nur auf Schumanns Zt. bezogen werden. Später nahm Mendelssohn übrigens, wie Lyser berichtet, „viel Anteil an den Bestrebungen der neuen Zeitschrift". —

Die Novelle »Seb. Bach« hatte Lyser auf besondere Anregung von seiten Mendelssohns, dem der »Vater Doles« gefallen hatte, geschrieben. Lyser erzählt das in dem oben erwähnten Aufsatz. „Kaum war die Novelle in der Musikzeitung abgedruckt, so sandte mir Felix Mendelssohn durch Schumann ein »Lied ohne Worte«, welches er mir ausdrücklich zugeschrieben; es war ein tiefergreifendes, schwermütiges Lied usw." Eine genauere Angabe des Liedes fehlt bei Lyser. —

Mit der »Phantasie Klara« ist wohl die im Juni 1836 komponierte, 1839 als Werk 17 veröffentlichte Phantasie in C-dur gemeint. „Der erste Satz ist wohl mein Passioniertestes, was ich je gemacht — eine tiefe Klage um Dich", schrieb Schumann im März 1838 an Klara Wieck; und im April 1839: „Die Phantasie kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer 1836 zurückversetzest, wo ich Dir entsagte; jetzt habe ich keine Ursache, so unglücklich und melancholisch zu komponieren."

369 (S. 385, u.). [Schumann über den Pedalflügel.] Von der Verbindung des Orgelpedals mit dem Klavier versprach Schumann sich viel; er erwarb in den vierziger Jahren selbst einen Pedalflügel und komponierte mehreres dafür (W. 56 und W. 58). Allgemeinen Eingang haben die Instrumente bisher nicht gefunden. An Keferstein, den er für einen Artikel über den Pedalflügel gewinnen will, schreibt Schumann u. a.: „Was mit dem Pedalflügel geleistet werden kann, was seine Kultivierung für Heilsames haben müßte für die Gegenwart, wünschte ich wohl von einem gebildeten Kunstfreund erörtert. Einmal gibt er dem Komponisten einen bedeutenden Zuwachs von Kraft und Fülle, eine Menge neue Effekte an die Hand; sodann, da der Spieler das Pedal zu nehmen verhindert ist, scheint er mir ein förderliches Mittel vor allem zur Erlangung eines klaren, korrekten Vortrags, endlich führt er nun selbst auf Bach." (Brief vom 26. 10. 45, veröffentlicht von Erler in »Musik«, Bd. 6, 27.)

370 (S. 390, u.). Die Überschrift ist von Keferstein.

371 (S. 391, m.). Das „verwundet" in der Zt. dürfte ein Druckfehler sein. Jansen korrigierte es in der 4. Auflage in „verwundert", und ich habe mich dem angeschlossen.

372 (S. 393, o.). Vgl. Auff. 42 und Anm. 318.

373 (S. 393, m.). Das Duodezfürstentum in Jean Pauls »Hesperus«.

374 (S. 393, u.). Nr. 8, 25 und 35 des Oratoriums.

375 (S. 394, m.). Den Baß sang Julius Krause, Tenor: Schmidbauer, Sopran: Leopoldine Tuczek, Alt: Agnes Bury; J. B. Schmiedel dirigierte.

376 (S. 395, o.). In bezug auf Cramer nicht zutreffend, der über 100 Klaviersonaten veröffentlichte.

377 (S. 395, m.). Die Besprechung der Sonate von Kelbe wurde von Schumann gestrichen, sie befindet sich im Nachtrage (s. S. 228).

378 (S. 396, o.). Gestr.: „Sollte ich schließlich einem Satz im besonderen den Vorzug geben, so wäre es dem ersten der dritten Sonate."

379 (S. 400, m.). [Veranlassung zu dem Aufsatze »Der Teufelsromantiker«.] Auf Veranlassung von Mosewius' Artikel über Alexander Dreyschock (»Allgem. Musik. Ztg.« 1839, S. 290) geschrieben, worin es heißt: „Wie entfernt auch seine [Dreyschocks] Kompositionen von denen der neuesten Schule stehen mögen, so zeichnen sie sich doch durch Ruhe, Klarheit und Ebenmaß aus. ... Die echten Klavierspieler sind der Meinung, ich verstände nichts vom Klavierspiel, vorzüglich, wenn es romantisch ist. Dafür danke ich dem Genius der Kunst, der mir das Wohlbehagen an dieser Teufelsromantik der neuesten Zeit verschloß, in der man bei musikalischen Phantasien, welche ein so romantischer Jünger auf dem Klavier schlägt, an große Säle mit blühenden Mandelbäumen und nach Belieben an Zypressenhaine erinnert werden soll, wo blinkende Kronleuchter in tausend Farben spielen, bunte Vögel seltsamer Art und Gestalt herumfliegen, Wohlgerüche duften und im Hintergrunde glühende Gletscher sich neigen. — Mich freut es, wenn ich einen durch und durch gesunden Künstler wie Dreyschock antreffe. ... Wenn er fest auf dem betretenen Wege fortschreitet, wird die Welt später mehr von ihm hören, als daß er einer der tüchtigsten Klaviervirtuosen ist; und da solche Erscheinungen niemals einzeln auftreten, wenn die Zeit sie gereift hat, so werden wir ähnlich Tüchtige folgen sehen, und die Qual und Marter dieser musikalischen Übergangsperiode wird ein Ende nehmen." — Mosewius' Name findet sich seltsamerweise auch unter den früheren Mitarbeitern an Schumanns Zt. aufgeführt, es scheinen aber nur die zwei mit „P. B." unterzeichneten Korrespondenzen aus Breslau (1835, Bd. 3, 123, und 1836, Bd. 4, 162) von ihm herzurühren. — Mosewius' »Teufelsromantiker« waren übrigens mit Schumanns Entgegnung noch nicht abgetan. Man begegnet ihnen noch einmal in einer Satire, welche unter der Aufschrift: »Die alte Primadonna und der Musiknarr, novellistische Etüde von H. Truhn« in der »Ztg. für die eleg. Welt« (1840, S. 293) erschien. Der folgende Auszug daraus ist einer Unterhaltung zwischen dem alten Musiknarren („Querkopf" genannt) und dem Erzähler entnommen. Ersterer bezeichnet Thalberg als den „größten lebenden Klavierspieler und Komponisten", der seinem (Querkopfs) Zögling als Muster vorleuchte. Als ihm eingewendet wird, daß es „vielleicht der Abwechselung wegen hübsch sei, wenn sein Virtuosenzögling auch etwas von Chopin oder Henselt spiele", erwidert der Alte: „O bewahre, bewahre, nein, nein! Das ist Romantik, neue Romantik — nichts fürs Publikum. Alles zu wirr zu wirr, zu wild zu wild — paßt nicht für den Konzertsaal. Weiß auch, wie die komponieren, die Neuromantiker. Sehr gut, sehr gut! Mein Freund, der Magister F[ink] in L[eipzig], hat mir alles erzählt. In derselben Stadt wohnt so ein Teufelsromantiker, der sich um keinen Menschen schert, immer so vor sich hinbrütet, in der Dämmerstunde den Flügel aufmacht und nun wie wahnsinnig darauf herumfährt. Wenn's dann mal recht arg kommt, wie es nie dagewesen: — schreibt er's auf und läßt's drucken. Und so machen's alle Neuromantiker, die Teufelsromantiker! sagt mein Freund, der Magister. Aber er wird sie ausrotten mit Stumpf und Stiel, er hat mir's versprochen. Er und sein Freund M[osewius] in B[reslau], auch Magister, und sein Freund K[arl] B[orromäus] v. M[iltitz], ein großer Komponist in D[resden], der endlich herausgebracht hat,

daß die Schröder-Devrient kein Genie ist: — diese drei haben sich verschworen, die ganze neue Romantik zu vertilgen mit samt der neuen romantischen Zeitung, die der Teufelsromantiker Robert Schumann, der Ärgste von allen, herausgibt. Dieser soll es schon so weit gebracht haben, daß er gegen meinen Freund, den Magister, förmliche Injurien komponiert, z. B. Magister, Philister usw., was sehr gefährlich, da es gar nicht herauszufinden und vor Gericht zu stellen ist, denn Text schreibt er nicht darunter. Zum Glück versteht es niemand, außer der geheimen Gesellschaft der Teufelsromantiker, die sich ‚Davidsbündler' nennen. Aber die verstehen's und lachen darüber und nennen solche komponierte Injurien Humor, — was denn für einen Magister doch immer sehr ärgerlich ist ..." Vgl. auch Jansens »Davidsbündler« S. 58.

380 (S. 400, Fußnote). Schon beim Erscheinen der ersten Lieferungen dieser neuen Ausgabe machte Schumann (1838, Bd. 9, 78) auf die Werke des Dom. Scarlatti, „neben Bach und Händel wohl des interessantesten Klaviertonsetzers seiner Zeit", aufmerksam. „Eine ältere Ausgabe ist ganz vergriffen und hat auch äußerlich kein einladendes Aussehen. Die Hauptsache bleibt immer der Inhalt, dessen Frische und große Eigentümlichkeit keine Zeit vertilgen kann."

381 (S. 401, o.). Mendelssohn ist gemeint.

382 (S. 403, o.). Wortgetreu: „eine Erscheinung Gottes: klar, doch unerklärbar".

383 (S. 403, m.). Als ein paar Jahre späte auch eine französische Ausgabe von Bachs Klavierwerken (bei Launer in Paris) angekündigt wurde, bemerkte Schumann dazu (Zt., Bd. 18, 36): „Fängt man vielleicht auch in Frankreich an, den großen Meister zu begreifen? Wir wollen es wünschen und hierbei an den bedeutungsvollen Ausspruch eines Kunstkenners über Bach erinnern: Es darf kühn vorausgesetzt werden, daß die Erkenntnis seines Geistes und Wesens der Vorläufer einer neuen Zeit sein wird, die uns erlöset von allem Übel und allen Übelkeiten, welche die neueste Zeit aus Italien und Frankreich über uns und unsere Musik gebracht hat."

384 (S. 403, u.). Als Schumann 1843 Lehrer an der Leipziger Musikschule geworden war, faßte er den Plan, Bachs Werke herauszugeben. In seinem Projektenbuche findet sich darauf bezüglich neben vielen anderen Plänen eingetragen: „„Eine Herausgabe von S. Bachs Werken (in Sektionen) unter Aufsicht der Musikschule." Der Gedanke fand ja dann in etwas anderer Form von 1850 ab Verwirklichung durch die Bachgesellschaft (jetzt „alte"), zu deren Gründern Schumann aber mit gehörte.

385 (S. 412, o.). Vgl. „Noten", N. 30: K. W. Greulich.

386 (S. 415, m.). Vgl. hierzu u. a. S. 337, u. „und ergehe sich pp".

387 (S. 416, u.). Dieses Scherzo war Schumann gewidmet.

388 (S. 416, u.). Gestr.: „sie bis zum Springen, wenigstens zum Sprechen zu treiben versteht".

389 (S. 418, o.). Bennett hat die Phantasie, Werk 16, Schumann gewidmet als Gegengabe für die Widmung der sinfonischen Etüden an ihn. Es handelte sich dabei (wie Bennetts Sohn G. Jansen mitteilte) zugleich um einen Scherz: Bennett wollte ein schwieriges Stück schreiben, woran Schumann tüchtig zu üben haben sollte. Vielleicht war es auch nach dieser Seite hin auf ein Gegenstück zu den sinfonischen Etüden abgesehen. Über das Finale der letzteren liest man in J. A. Fuller Maitlands Biographie Schumanns (London 1888) S. 53: „Das Thema, mit dem es beginnt, ist einer Melodie aus Marschners Oper »Templer und Jüdin«: ‚Du stolzes England, freue

dich' entnommen. Die Wahl dieses Themas für das Finale sollte eine Huldigung für Sterndale Bennett sein, der gerade zu der Zeit nach Leipzig gekommen war, als die Variationen komponiert wurden, und dem sie Schumann widmete. Es ist jedoch zu befürchten, daß der englische Komponist die Ehre, die Schumann ihm erwiesen hatte, kaum auf ihren richtigen Wert hin würdigte, denn es wird von ihm erzählt, daß, als er später das Werk gelegentlich hörte, er es nicht wiedererkannte." Das ist wohl glaublich, stimmt auch zu Bennetts Tagebuch, in dem von Schumann nur in den herzlichsten und freundschaftlichsten Worten gesprochen wird, während man vergeblich nach einer Äußerung über seine Kompositionen sucht. (Man darf hieraus übrigens nicht etwa folgern, daß Bennett der Schumannschen Musik teilnahmlos gegenübergestanden habe; er hat vielmehr einige von Schumanns größeren Werken zuerst in England eingeführt, z. B. 1856 die »Peri«.) — Bennetts A-dur-Phantasie ist in England erst nach dem Tode des Verfassers veröffentlicht worden, — wie der Sohn meint: weil der Komponist selbst ihr keinen sonderlichen Wert beigelegt habe.

390 (S. 422, u.). Schumann zog grundsätzlich die poetische Schilderung einer gehörten Komposition vor und wurde dadurch, wie Spitta in seinem Aufsatze (s. Vorbericht) so prächtig nachweist, zum Schöpfer einer neuen Art der Kritik. Schumann selbst hierüber: „Wir halten die für die höchste Kritik, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt."

391 (S. 424, o.). Schumann erwähnt diese Rezension in einem Briefe (9. 6. 39, Jgbr. S. 303) an Klara Wieck: „Wie sehne ich mich, Dich wieder zu hören! Und doch, glaub' ich, sind wir in unserm Urteil oft weit voneinander. Daß wir uns darüber später ja keine bitteren Stunden machen! Wieder vorgestern fiel es mir ein, als ich über die Ouvertüren von Berlioz und Bennett in der Zeitung schrieb, wo ich gewiß wußte, daß Du nicht mit mir einverstanden warst, und doch nicht anders konnte. Nun, wir wollen uns schon gegenseitig voneinander belehren lassen." Das hier nur Angedeutete wird durch eine andere Briefstelle (24. 1. 39, Jgbr. S. 298) deutlicher: „Ich denke mir manchmal, was Du als Mädchen selbst bist, achtest Du an der Musik vielleicht zuwenig, nämlich das Trauliche, einfach Liebenswürdige, Ungekünstelte. Du willst am liebsten gleich Sturm und Blitz und immer nur alles neu und nie dagewesen. Es gibt auch alte und ewige Zustände und Stimmungen, die uns beherrschen."

392 (S. 425, o.). Vgl. hierzu z. B. Schumanns Ausführungen über Lachners Preissinfonie S. 141.

393 (S. 427, m.). Hier war noch angefügt: „bis auf eine Oktavenparallele S. 19, in den zwei letzten Takten, die schwerlich vom guten Meister gebilligt würde, und den Querstand S. 45, vorletzter Takt, der zum wenigsten befremdet". Diese Bemerkung veranlaßte Preyer zu einer „Berichtigung" (»Allgem. Musik. Ztg.« S. 804), worin die Oktavenparallele als Stichfehler bezeichnet wurde, der nicht dem Komponisten, sondern dem Korrektor zur Last falle. Schumanns „Erwiderung" darauf (Zt. 9, 132 und »Allgem. Musik. Ztg.« S. 841) lautet: „In der letzten Nummer der »Allgem. Musikal. Zeitung« beklagt sich Herr G. Preyer, Professor am Konservatorium in Wien, daß der Rezensent seiner Sinfonie in unserer Zeitschrift einen in drei verschiedenen Stimmen stehenden Fehler nicht auch gleich als drei Druckfehler erkannt. In Werken großer Geister nur eine Note als falsch zu bezeichnen, ist gefährlich, geschweige denn dieselbe Note dreimal an derselben Stelle wiederholt. In der Tat, risse die Fehlerhaftigkeit

in Partituren so weit ein, daß man selbst einer dreifach bestätigten Note keinen Glauben schenken dürfte, es wäre besser, man versenkte sie in die Tiefe des Meeres. Ist es nun schon eine Anmaßung, von anderen Scharfsicht zu verlangen, wo der Komponist, der doch gewiß seine Sinfonie selbst korrigiert, selbst keine bewiesen, so vollends an jener Stelle, die auch, wie sie nun steht, nur wenig meisterhafter geworden, wie denn das jetzt korrigierte g, das nach f geht, mit dem nach c gehenden d in der zweiten Violine eine Quinte bildet, wie wir sie wohl einem Straußschen Walzer nachsehen, einer Sinfonie aber nicht. Herr G. Preyer hätte also besser getan, den Vorwurf in jener Rezension, deren Milde er überhaupt nicht verstanden zu haben scheint, mit Stillschweigen zu übergehen, als sich gereizt zu zeigen und überall den beleidigten großen Komponisten durchblicken zu lassen, zu dem allerwege noch mehr gehört als Oktaven und Quinten vermeiden. Die Redaktion d. »N. Zt. f. M.«"

394 (S. 428, m.). Fußnote in der Zt.:



395 (S. 430, u.). Vgl. Aufs. 63, S. 373, u.

396 (S. 431, m.). Hauptmann nennt Burgmüller einen „langschmächtigen, stillen Menschen mit vielem Talent" (Briefe an Hauser II, 245). B. schrieb sein Fis-moll-Konzert (Werk 1) noch in Kassel; „er hat wohl ein Jahr daran gearbeitet, weil er die meiste Zeit [Krankheit halber] nichts tun konnte, — und es klingt, als wär's in einem Sitz gemacht". Mendelssohn spielte es einmal in Düsseldorf aus dem Manuskript.

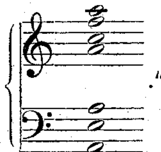
397 (S. 432, u.). Hofmeister druckte später noch ein Quartett (W. 14) von N. Burgmüller. — Von Schumanns dauernder Vorliebe für den begabten Komponisten zeugt es, daß er das unvollendete Scherzo aus dessen nachgelassener zweiter Sinfonie (D-dur) im Dezember 1851 instrumentierte. Die Sinfonie wurde, jedoch ohne das Scherzo, 1864 in Leipzig zur Aufführung gebracht. — Burgmüller starb den 7. 5. 36, 26 Jahre alt, zu Aachen, wo ihn, während er ein Bad nahm, ein epileptischer Zufall überkam und das Wasser den Bewußtlosen erstickte. Zu seinem Leichenbegängnis in Düsseldorf schrieb Mendelssohn, der schon zu den Proben des Musikfestes dort anwesend war, den Trauermarsch (A-moll), der später als Werk 103 aus dem Nachlaß veröffentlicht wurde.

398 (S. 433, m). Schumann führte Willmers bereits als klavierspielenden Knaben in die Öffentlichkeit ein. Das damals in der Zt. abgedruckte „Ehrenzeugnis" s. N. 61. Daß er aber seine auf Willmers gesetzte Hoffnung jedenfalls nicht erfüllt sah, geht wohl daraus hervor, daß er hier 1852 folgenden Satz strich: „Mit besonderer Freude, mit schönen Hoffnungen auf sein zukünftiges Wirken führt er ihn heute zum ersten Male als Komponisten in diese Zeitschrift ein."

399 (S. 434, m.). W. war damals 18 Jahre alt, er ist aber nicht Däne, wie Schumann damals annahm, sondern er ist in Berlin geboren. Vgl. Namenverzeichnis.

400 (S. 435, m.). Rellstab hatte sich ganz kurz vorher in seiner Zeitschrift »Iris« sehr abfällig über die Überschriften zu Schumanns »Kinderszenen«, welche ja gerade erschienen waren, ausgesprochen. Schumanns Entgegnung, die hier an dieser Stelle erfolge, war von ihm 1852 gestrichen worden. Sie lautet:

„Es ist hier nicht der Ort, auf eine Rezension des Hrn. Rellstab in der »Iris« zu antworten, in der er sich mit wahrem Ingrimme über die Überschriften einer kleinen R. Schumannschen Komposition (»Kinderszenen«) ausläßt. Seine Ansichten ‚Musik müsse Musik sein, — B. Klein und L. Berger seien die Meister des Jahrhunderts‘ usw. sind bekannt genug, er verkündigt sie beinahe wöchentlich. Ehren wir das, wie auch seinen Tadel, nur aber den unbescheidenen nicht, wie er sich in jenem Artikel Luft macht, und dieser Ton der Unbescheidenheit einer anspruchlosen Gabe gegenüber ist es, der den Betreffenden der ausführlichen Antwort überhebt, welche der an und für sich für Ideenaustausch interessante Gegenstand vielleicht verdiente. Spricht schließlich bei derselben Gelegenheit Hr. Rellstab den Wunsch nach größeren Kompositionen desselben Verfassers aus, so ist es seine Schuld, daß er sich nicht besser vom Erscheinenden unterrichtet.“ — Vgl. hierzu auch Anm. 512.

401 (S. 437, m.). Gestr.: „Die Ausgabe ist stattlich und korrekt bis auf den letzten Akkord der letzten Etüde, des »Sylphentanzes«, wo eine Sylphe selbst geneckt zu haben scheint mit dem greulichen Akkord .“

402 (S. 443, o.). Sie sind Klara Wieck gewidmet.

403 (S. 443, o.). Die Anmerkung der Zt.: „Referent versuchte bereits dasselbe in zwei vor schon längerer Zeit erschienenen Heften“ [also W. 3 und 10 betr.], hatte Schumann 1852 gestrichen.

404 (S. 444, o.). Die N. Zt. hatte bereits unterm 8. 6. 38 folgende Einladung an Liszt, der damals in Wien war, erlassen:

„An Hrn. Franz Liszt.

Auf ein Blatt mehr oder weniger im Lorbeerkranz kommt es einem Sieggewohnten nicht an. Indes müßte man die Bescheidenheit des Feldherrn tadeln, der den Ruhm seiner Siege nur auf einen einzigen Ort beschränkte. Hr. Liszt ist so nahe an Norddeutschland; er komme zu uns! Mit offenen Armen wird man ihn empfangen und festhalten, solang es Liebe und Bewunderung vermögen.

Dies im Namen unserer Freunde und aller.

Florestan und Eusebius.“

405 (S. 446, m.). Genaueres darüber s. in Jansens »Davidsbündler« S. 123 ff. »Ludwig Schunke und Henriette Voigt.«

406 (S. 447, m.). [Mendelssohn und Karl und Henriette Voigt.] Mendelssohn ist gemeint. Von der Hochachtung, die er der Frau Voigt zollte, zeugen seine Briefe an sie; Karl Voigt gab sie 1871 unter dem Titel: »Acht Briefe und ein Faksimile von F. Mendelssohn-Bartholdy« anonym heraus. Weniger bekannt ist, daß

Karl und Henriette Voigt wesentlichen Anteil daran hatten, daß Mendelssohn im Jahre 1835 für Leipzig gewonnen wurde. Sie vermochten ihn dazu, den an ihn ergangenen Ruf zur Leitung der Gewandhauskonzerte, dessen Ablehnung er bereits niedergeschrieben hatte, doch anzunehmen. Ein Brief der Frau Voigt (Koblenz d. 16. 6. 35) an Frl. Alwine Jasper in Leipzig berichtet darüber: „Das Musikfest selbst [in Köln] war wahrhaft erhebend und befriedigend, wir waren viel mit Mendelssohn zusammen, der sich unendlich freute, daß wir noch gekommen waren, und die Liebenswürdigkeit selbst persönlich darstellte. Er gewann alle Herzen, ausgenommen meines, das ihm schon seit alter Zeit angehörte, und vermochte so viel über uns, daß wir seinen Bitten nachgaben und noch nach Düsseldorf reisten, wo wir in seinem eignen Zimmer die herrlichsten Stunden verlebten und wider unsern Plan zwei volle Tage dort blieben. Als wir ihn wiedersahen, hatte er schon den Absagebrief für Leipzig in der Tasche — er bat uns, ihm zu raten und zu helfen — diesen großen Rat pflogen wir in Düsseldorf während der Pausen unseres Musizierens (so geizten wir mit der Zeit!), und so entschied er sich Freitag früh 11 Uhr, daß er auf 6 Monate den Leipziger Antrag annehmen wolle — die guten Leute dort wollten dies alles viel früher als er selbst wissen, und wir lachten herzlich mit ihm sie aus, da er jetzt erst entschieden, nun auch es hingeschrieben hat. Er zeigte mir alle seine Herrlichkeiten, auch sein musikalisches interessantes Album, wo ich mich eintragen mußte, — ein Vielliebchen, das ich mit ihm in Köln beim Künstlerdiner aß, habe ich in Düsseldorf gewonnen, das interessanteste, das ich je gegessen." Daß Mendelssohn sich nur schwer zur Annahme der Leipziger Stellung entschlossen hatte, bestätigt sein Brief vom 13. 8. 35 an Moscheles: „Du weißt, daß ich den nächsten Winter in Leipzig bleibe, um die Abonnementkonzerte zu dirigieren; ich habe mich dazu nur von Michaelis bis Ostern verbindlich gemacht; mir graut etwas davor, und ich kann mir den Aufenthalt nicht reizend denken." Die Verhältnisse in Leipzig gestalteten sich aber vom ersten Beginn an so überaus erfreulich, daß Mendelssohn sich dort sehr glücklich fühlte.

407 (S. 447, u.). Schumann hat sich auf originelle Art darin verewigt: er zog nur ein großes < über eine ganze Seite und schrieb seinen Namen und das Datum (22. 10. 36) darunter. Auf die verwunderte Frage der Eigentümerin nach der Bedeutung des Zeichens hatte er lächelnd erwidert: das solle nur das Anwachsen ihrer Freundschaft bedeuten. — Noch in den letzten Tagen ihres Lebens gab Schumann ihr einen Beweis seiner Verehrung durch die Widmung der G-moll-Sonate.

408 (S. 447, u.). Ihre feinsinnigen Aufzeichnungen fand man nach ihrem Tode in ihren Wirtschaftsbüchern.

409 (S. 448, m.). Berger schloß mit Fr. Hofmeister wegen Herausgabe seiner sämtlichen Werke ab.

410 (S. 448, m.). Im Torweg des Städtchens Müncheberg (Provinz Brandenburg) ist als Wahrzeichen eine Keule abgebildet, darunter steht der Vers:

Wer seinen Kindern gibt das Brot
Und selbst im Alter leidet Not,
Den schlag' man mit der Keule tot.

411 (S. 448, m.). Die kleine Ottilie, noch nicht ein Jahr alt, Patkind von Rochlitz und Mendelssohn — spätere Frau Dr. Gensel.

412 (S. 449, o.). Ein paar kleine Änderungen des Originals rühren von Schumanns Hand her.

413 (S. 452, m.). Ein schönes Denkmal ist der Künstlerin auch von ihrem Schwiegersohn, dem Justizrat Dr. Gensel in Leipzig, durch die beiden Schriften gesetzt worden: »Der Briefwechsel R. Schumanns mit Henriette Voigt«. Leipzig 1892, Grunow; und »Henriette Voigt zu ihrem 100. Geburtstage«. »Grenzboten« 1908 und »Aus Rochlitzens Briefen an Henriette Voigt«. »Leipz. Kalender 1906«. Alle drei auf Grund des reichen schriftlichen Nachlasses, von dem auch ein Teil dem Schumann-Museum zugewendet wurde.

414 (S. 453, u.). H. nannte sich erst später Stephen statt Stephan.

415 (S. 454, u.). Wahlspruch des G. Schillingschen »Deutschen Nationalvereins« und der »Jahrbücher« desselben.

416 (S. 459, m.). Gestr.: „Bleibe uns das Vertrauen dieser wie aller wahrhaften Künstler auch dieses Jahr wie alle künftigen!" —

417 (S. 460, o.). Zwischen Beethovens ehemaliger Grabstätte auf dem Währinger Friedhofe und der Schuberts sind noch drei Gräber gewesen. Zunächst Beethoven war die Familiengruft des Freiherrn Schlechta v. Wssehrd und der ihm verschwägerten von Hardtmuth 1827; dann kam das Grab von Karoline Gräfin O'Donnel und von Joh. Graf O'Donnel. Schuberts und Beethovens Ruhestätten befinden sich jetzt auf dem Zentralfriedhofe, neben dem Mozartdenkmale.

418 (S. 460, m.). Zt. 1839, Bd. 10, 37. Es waren Briefe und Gedichte von Franz Schubert.

419 (S. 460, u.). Mendelssohn; 23. 3. 39 kam die Sinfonie zur Aufführung. Die Partitur erschien 1849.

420 (S. 462, o.). [Beurteilung Mendelssohns in Wien.] Mendelssohn ist gemeint. Die Bedeutung Mendelssohns wurde bei seinen Lebzeiten nur von einem kleinen Teile der Wiener Musikfreunde erkannt. Das bestätigt ein Aufsatz Hanslicks im »Wiener Boten« (Beilage zu den »Sonntagsblättern«) vom 31. 10. 47, der auf die bevorstehende Aufführung des »Elias« hinweist. Von freudiger Bewunderung für das Werk erfüllt, wollte Hanslick die Hörer mit dem Plan des Ganzen bekannt und auf die einzelnen Schönheiten aufmerksam machen. Er läßt aber die Bemerkung einfließen: „In Wien hat, ehrlich gestanden, der »Paulus« wenig Glück gemacht, überhaupt kein Werk Mendelssohns nachhaltig gewirkt. Die Bestrebungen würdiger Männer, wie Fischhof, Becher, Vesque, Laurencin sind vereinzelt geblieben; zu einer populären Größe, einer allgemeinen Beliebtheit, wie sie Mendelssohn in Deutschland genießt, konnte er es in Wien niemals bringen. ... Häufiger als irgendwo hört man in Wien den Gemeinplatz gegen Mendelssohn richten, er komponiere mit dem Verstand und nicht mit dem Gefühle." (Über solche Urteile der Wiener spricht auch Schumann; s. Bd. 1, S. 393.) Hanslick glaubt aber erwarten zu dürfen, daß beim »Elias« nicht, wie bei der ersten Aufführung des »Paulus« (1839), Journalritter von der traurigsten Gestalt einem Felix Mendelssohn die Fehler dutzendweise nachrechnen würden. „Auch das unleugbare Widerstreben, welches sich von jeher in unserer Presse und unserm Publikum gegen Kunstleistungen äußerte, die von Norddeutschland kamen, schwindet immer mehr und mehr; und wenn wir auch nicht hoffen dürfen, daß Wien je ein Grenzdamm sein werde gegen das Schlechte aus Süden, so wird es doch gewiß aufhören, ein Grenzdamm zu sein gegen

das Gute aus Norden." — Die erste Aufführung des »Elias« sollte am 7. 11. 47 unter Mendelssohns eigener Leitung stattfinden, doch mußte sie „wegen eingetretenen Unwohlseins des Kompositeurs" auf den 14. 11. verschoben werden. Als Hanslick am Schluß seines Aufsatzes Mendelssohn zuversichtlich und freudig zurief, wie der Engel dem Elias: „Komm' herab! noch sind übriggeblieben 7000 in Israel, die sich nicht gebeugt vor Baal" — da ahnte er nicht, daß wenige Tage darauf der Erwartete heimgegangen sein und die Aufführung des »Elias« am 14. 11. sich zu einer Totenfeier für den verklärten Meister gestalten werde.

421 (S. 463, o.). Diese zum geflügelten Wort gewordene Bezeichnung hatte Schumann schon von Wien aus in einem Briefe an seine Braut gebraucht. (Brief v. 11. 12. 39. Jgbr. 308.)

422 (S. 464, u.). Mendelssohn hat es zweimal öffentlich gespielt: am 2. 4. 38 in einem Konzert der Geschwister Botgorschek und am 25. 11. 39. Er hatte das „Adagio und Rondo" (so war es auf dem Programm bezeichnet) für das erstgenannte Konzert geschrieben und zwar in unglaublich kurzer Zeit. In einem Briefe vom Datum des Konzerttages (2. April) berichtete Mendelssohn seiner Familie in Berlin, er habe Frl. Botgorschek das Spielen zusagen müssen, aber erst nachher sich besonnen, daß er durchaus nichts „Kurzes, Passendes" habe. „So entschloß ich mich denn, ein Rondo zu komponieren, von dem vorgestern früh noch keine Note geschrieben war, und das ich heute Abend mit ganzem Orchester spiele und heute früh probiert habe. Es klingt lustig genug; wie ich's aber spielen werde, wissen die Götter, und auch die kaum, denn an einer Stelle habe ich 15 Takte Pausen in die Begleitung geschrieben und habe noch keine Ahnung, was ich da hineinspielen soll. Aber einem, der en gros spielt wie ich, dem geht vieles durch!"

423 (S. 465, o.). Sehr oft zieht Schumann die Sprache des Dichters zum Vergleich heran. Vgl. z. B. Bd. 1, 43, o.; Bd. 1, 368, m.; Bd. 2, 106, o.

424 (S. 465, o.). [Nochmals Schumann und K. Banck.] Der Ausdruck im Text verlangt eine Erläuterung. K. Banck kam 1834 nach Leipzig, etwa zwei Monate nach Begründung der N. Zt., deren Mitarbeiter er wurde. Er schrieb für sie »Skizzen aus Italien« usw., vorwiegend aber Kritiken über Gesangsachen und Opern. Im ganzen hat Banck 65 Beiträge (darunter fünf Selbstkritiken) geliefert, davon sind 31 mit der Ziffer „6", 21 mit „16", 4 mit „26", 5 mit „Serpentinus", 2 mit „C.—k." und nur 2 mit dem vollen Namen „Karl Banck" gezeichnet. Bei 6 kürzeren, mit „B." gezeichneten Rezensionen kann man es für zweifelhaft halten, ob sie Banck oder Gustav Bergen zuzuschreiben sind. Mai 1836 hörte die Mitarbeiterschaft an Schumanns Zt. auf und zwar — nach Bancks eigener Angabe — weil er sah, „daß das Institut unfähig sei, die nötige wirkungsvolle Stellung zu erreichen, teils durch Zeitverhältnisse, teils durch innere Schwäche der Führung gehemmt". So heißt es in dem biographischen Aufsatz über Banck in O. L. B. Wolffs »Porträts und Genrebildern« (Kassel und Leipzig 1839) 2. Bd., S. 260. Schumanns „schwacher" Redaktionsführung gegenüber gab Banck 1839 sogar den Musikzeitungen von Fink und Schilling den Vorzug. Wolffs Aufsatz (der teilweise „fast ganz mit Bancks Worten" niedergeschrieben wurde) weist darauf hin, daß die musikalische Kritik auch bezüglich Bancks bewiesen, wie wenig sie sich „bei der Charakteristik hervorragender Persönlichkeiten" auf den richtigen Standpunkt zu schwingen wisse. Banck werde fälschlicherweise „der neusten romantischen Richtung

zugezählt", da man eben „Namen von gutem Klange an der Spitze haben wolle", allein „auch Chopin und Henselt hätten sich Gleiches gefallen lassen müssen". — Banck nahm seit seinem Weggange von Leipzig (Anfang 1836) eine mehr und mehr feindliche Stellung zu Schumann und seiner Zeitung ein, und als vom Jahre 1838 an in allen möglichen belletristischen und politischen Blättern anonyme und pseudonyme Artikel auftauchten, die in der Schmähung der „romantischen" oder „neuromantischen Schule" (d. h. Schumanns und der N. Zt.) auffällig übereinstimmten, da war Schumann nicht in Zweifel darüber, daß die meisten derselben direkt oder indirekt von Banck ausgingen. In einigen der anonymen Angriffe ist Banck kaum zu verkennen. In einem Aufsatz »Standpunkt der musikalischen Kritik« (»Hamburger Koresp.« v. 9. 1. 39) wurde gesagt, daß die musikal. Zeitungen „ihr mühsam karges Leben ohne Einfluß hinschleppen, teilweise mit gutem Willen, aber durchgängig mit einem wunderbaren Mangel an Kräften geführt". Insbesondere sollte Schumanns Zt., „welche mit frischen jugendlichen Kräften und einer zeitgemäßen, scharf markierten und wenigstens höchst anregenden Richtung auftrat", hernach „durch unsichere Redaktionsführung Geist und Haltung verloren und die gehegten Erwartungen rasch getäuscht haben". Schließlich wurde bedauert, daß „die deutschen Komponisten von Bedeutung" dem verworrenen und verwirrenden Treiben der musikalischen Kritik untätig zusähen, und daß „manche derselben, z. B. K. Banck, die schon früher ihre große kritische Fähigkeit bewiesen, sich ganz davon zurückgezogen haben". — Die anonymen Zeitungsartikel versicherten wiederholt, daß weder Banck, noch „sein Freund Henselt" der neuromantischen Schule angehöre usw. Die verschiedensten nicht-musikalischen Blätter der letzten dreißiger Jahre brachten Variationen über dieses Thema, z. B. lobende Anzeigen Banckscher Lieder, Zusammenstellungen der bemerkenswertesten neuerschienenen Musikwerke, worin Bancksche Lieder aufgezählt, Schumanns Kompositionen aber totgeschwiegen wurden. Schumann scheint zu Entgegnungen erst gedrängt worden zu sein, als Banck sich auch der Bundesgenossenschaft Schillings zu erfreuen hatte. Mehrere ironische Notizen finden sich in der Zt. von 1840, Bd. 12, S. 28, 36, 44 u. 48. Der „Liederknirps von Jena" mag Bancks Selbstbewußtsein am empfindlichsten getroffen haben. Zwei Jahre später zog Schumann Banck noch einmal vor sein Forum und zwar in einer unbarmherzigen Kritik seiner »Marienlieder«, s. S. 246. Zu solchem Zorn wird wohl eine besondere Veranlassung vorgelegen haben. Mit dieser Abfertigung scheint wiederum eine im »Hamburger Korresp.« vom 18. 1. 43 abgedruckte anonyme Korrespondenz aus Dresden im Zusammenhang zu stehen, die indes eine Beantwortung seitens Schumanns nicht gefunden hat. Hatte Banck während der Zeit seiner Mitarbeiterschaft an der Zt. Schumanns Tätigkeit günstig beurteilt, so änderte sich das, nachdem die beiden so grundverschiedenen Männer in eine feindliche Stellung zueinander geraten waren. Bancks Geringschätzung Schumanns hat sich auch in den nächstfolgenden Jahren schwerlich geändert, wenigstens ist in seiner Abhandlung »Zur Betrachtung der musikal. Kunstzustände in der Gegenwart« (A. Schweglers »Jahrbücher der Gegenwart«, 1846, S. 771 und 983) davon nichts zu bemerken. Wenn Banck darin beklagt, daß „in Deutschland verkehrte und verflachende Richtungen in der Musik periodisch einen erschreckenden Fortgang gewinnen", so hätte es nahegelegen, demgegenüber wenigstens mit einem Wort auf Mendelssohn und Schumann hinzuweisen, falls er dem Wirken

derselben überhaupt eine besondere Bedeutung beimaß. — Das persönliche Verhältnis Bancks und Schumanns zueinander war und blieb zerstört, wurde auch in Dresden nicht ganz wiederhergestellt. — Beiläufig sei noch bezüglich nicht ganz genauer Zeitangaben über Bancks Aufenthalt in Italien berichtigend bemerkt, daß Banck schon im Juli 1830 nach Italien ging. Sein Versuch einer Annäherung an Mendelssohn muß wenig ermunternd ausgefallen sein, wie man nach Mendelssohns Brief (Rom, d. 23. 11. 30) annehmen muß, der nicht gerade sehr erfreut berichtet, daß „B." (Banck) ihm „ein ganzes Liederheft und ein Ave Maria" vorgespielt habe. Hierauf bezieht sich, was Banck unterm 26. 1. 36 an Hofmeister schrieb: „Ich merke, daß mit Mendelssohn das Kunstleben dort [in Leipzig] unangenehm verändert ist, und daß ich recht hatte, mich ihm immer drei Schritte, noch von früherer Erfahrung her, entfernt zu halten, — auch hier [in Berlin] höre ich nichts Liebenswürdiges über ihn." —

Diese ausführliche Anmerkung erschien notwendig, um Bancks Stellung zu Schumann etwas näher zu beleuchten, weil Banck eine der Hauptquellen für Wasielewskis »Schumann-Biographie« geworden ist.

425 (S. 466, o.). Rellstab kannte bis zum August 1811 noch nichts von Bennett. Als er dann drei Werke desselben besprach, machte Schumann dazu die Bemerkung: „Die »Iris« des Hrn. Rellstab fängt jetzt auf W. St. Bennett als auf einen hoffnungsvollen Komponisten aufmerksam zu machen an. Bei uns und an andern Orten gilt er schon seit sechs Jahren als Meister." (Zt. Bd. 15, 148.)

426 (S. 468, o.). Ernst spielte in seinem zweiten Konzert, am 27. 1. 40, den »Karneval«. Schumann berichtete darüber: „Er spielte ihn zuletzt — umgekehrt der J. Paulschen Regel, nach der Virtuosen ihr Wirkungsvollstes zuerst bringen sollten. Der Eindruck war ergötzlich über die Maßen. Paganini hat dasselbe Thema (o cara mia mama) ähnlich variiert. Es waren gegen 30 Variationen über ein acht Takte langes Thema, bunt charakteristisch, schalkisch und geistreich, Guckkastenbilder mit den am meisten vorkommenden Gestalten des Polichinels und der Colombine. Das Publikum lachte oft hell auf. Der Beifall war stürmisch, obwohl man im übrigen am Abend nicht in bester Musiklaune schien."

427 (S. 469, o.). Schumann befand sich mit seinen Zeitgenossen im Irrtum über die Zeitfolge der Ouvertüren. Nr. 1 ist 1807, Nr. 2 1805, Nr. 3 1806, Nr. 4 1814 entstanden. Vgl. hierzu S. 504, u. und Anm. 452.

428 (S. 469, m.). Die Komposition selbst ist ausführlich dann noch Bd. II, S. 3f. besprochen.

429 (S. 469, u.). Das Oratorium war ursprünglich »Jeremia« benannt. Der Dichter des Textes erklärte später (1842, Bd. 16, 84), die Autorschaft ablehnen zu müssen, da der Komponist nur einige Strophen desselben zu der »Zerstörung Jerusalems« benutzt und selbst diese mit Willkürlichkeit durcheinander gewürfelt habe.

430 (S. 470, o.). Hiller schickte auch später gern Kompositionen zur Durchsicht an Schumann, so 1847 eine Messe. Aus dem ihm brieflich darauf von Schumann mitgeteilten Urteile (Brief, Sommer 1847, veröff. v. Dr. Tischer, »Rhein. Musikztg.« 1910) ist z. B. der Satz interessant: „Auch daß Du von dem hergebrachten Fugenschlendrian ganz abweichst, sagt mir sehr zu." Der Satz ist deswegen besonders interessant, da, wie jetzt bekannt geworden ist, Schumann kurz darauf ein Lehrbuch von der Fuge geschrieben hat und zwar für den Unterricht K. G. Ritters, der nach dem eigenhändigen

Eintrage in die Handschrift des Lehrbuchs am 18. Nov. 1847 seinen Anfang genommen hat. Die Handschrift dieses Lehrbuchs hat Herr Bergrat A. Wiede in Weißenborn bei Zwickau für seine sehr schöne Sammlung Schumannscher Autographen erworben. Er hat aber gern gestattet, daß einige Stellen veröffentlicht werden. Sie sind im Faksimile dem Band I. beigefügt. Da bisher von dem Vorhandensein dieses von Schumann verfaßten Lehrbuchs noch nichts bekannt war, so dürfte die erwähnte Beilage den Schumannfreunden gewiß willkommen sein. Das Kapitel »Schumann als Lehrer und Theoretiker« erhält durch die aufgefundene Handschrift eine ganz wesentliche Bereicherung.

431 (S. 471, o.). Mendelssohn nennt Lwoff in einem Briefe an Moscheles (vom 17. 6. 40) „einen höchst merkwürdigen Mann und Künstler", „einen der ausgezeichnetsten, seelenvollsten Violinspieler, die mir vorgekommen, der durch seinen vortrefflichen Vortrag und Ton wie durch seine musikalische Fertigkeit und Bildung uns wahrhaft entzückt hat". — Als Lwoff auf seiner Rückreise von Paris nach Petersburg wieder in Leipzig verweilte und auf Mendelssohns Einladung am Vormittag des 8. 11. vor einem gewählten Kreise im Gewandhause gespielt hatte, berichtete Schumann „mit besonderer Freude" darüber in der Zt. „... Er steht ganz außer dem dilettantischen Bereiche und reiht sich ein Meister den ersten und besten an. Von seinem lebendigen Musikgeist gaben auch seine Kompositionen Zeugnis, ein durchaus originelles Konzert [Manuskript], wie eine Phantasie [Werk 5] über russische Melodien, die von einem Männerchor gesungen wurden. Der Beifall war enthusiastisch." (Zt. 1840, Bd. 13, S. 64.)

432 (S. 474, o.). »Die Franzosen in Spanien.«

433 (S. 474, m.). Das Werk ist Schumann gewidmet.

434 (S. 479, o.). Urspr.: „ein Göttlicher, und wir lauschen auf den Knien".

435 (S. 479, o.). Schumann war nach Dresden gereist, um Liszts Bekanntschaft zu machen. Das Konzert, über das hier berichtet wird, fand am 16. 3. 40 daselbst statt.

436 (S. 479, m.). J. F. Castelli (Wiener »Allg. Mus. Anzeiger« 1839, S. 252).

437 (S. 481, u.). [Liszt 1840 in Leipzig, Streitigkeiten.] Fr. Wieck in der Zeitschrift »Leipzig-Berlin-Dresdner Dampfwagen« 1840 Nr. 12. Näheres hierüber z. B. Joß, »Friedrich Wieck«, S. 59ff. In Brockhaus' »Allgem. Ztg.« vom 23. März ließ Schumann sich näher darüber aus: „Morgen abend gibt Herr Franz Liszt sein zweites und leider letztes Konzert. Wir würden es auf das innigste beklagen müssen, wenn es wirklich sein letztes wäre, könnten es jedoch andererseits dem Künstler kaum verdenken, seine Abreise nach Paris zu beschleunigen, da einige Stimmen laut geworden sind, die ihm zur Last zu legen sich bemühen, was andere in übertriebenem Geschäftseifer versehen hatten. Wie kann es aber das Publikum berühren, wenn einige Personen keine Freibilletts bekommen haben? Kommen Fehler und Versehen nicht auch bei unwichtigeren Konzertgebern vor? Man wird doch nicht glauben wollen, Herr Liszt, der sein Leben hindurch wahrlich Beweise genug von Freigebigkeit und Hochherzigkeit gegeben, habe sich auf einmal bei uns durch Ausfall einiger Freibilletts oder durch Sperrsitze (die anderwärts, z. B. in Wien, immer vorhanden) bereichern wollen. Und hätte er die Preise der Sperrsitze auch noch mehr erhöht, es käme doch noch lange nicht die Summe heraus, die er z. B. zur Errichtung des Monumentes für Beethoven angewiesen. Leider müssen wir solche Tatsachen erwähnen, einem Artikel gegenüber, der in einer »Beilage zum

Dresdener Wochenblatt« durch Unwahrheiten gegen den Künstler aufzuhetzen versucht hat. Aber Hr. Liszt steht zu hoch über solchen Angriffen. Erlaben wir uns denn lieber an der Kunst des letztern, anstatt von erstern noch weiter zu sprechen. Es ist eine Ehrenangelegenheit, und daß sie sich zur Freude aller ausgleichen werde, dürfen wir von den Zauberkräften des Meisters wie von der gesunden Empfänglichkeit des Publikums getrost erwarten."

Mendelssohn, der eine „übergroße Freude" von Liszts Aufenthalt in Leipzig hatte, schrieb über die Streitigkeiten an Moscheles (21. März): „Leider ist auch er [Liszt] von einem Geschäftsführer und einem Sekretär umringt, die seine Sachen so mordschlecht besorgen, daß das ganze Publikum entsetzlich aufgebracht gegen ihn war, und daß es uns allen die größte Mühe gekostet hat, die Sache zum zweiten Konzert nur einigermaßen auszugleichen. Die Anzeigen, die Abänderungen, die Preise, das Programm, kurz alles, was nicht Liszt selbst gemacht hatte, war verkehrt und setzte die ruhigen Leipziger in Wut. Jetzt, denke ich, haben sie sich eines bessern besonnen, und Hiller, Härtel, Schumann und ich haben die Sekretäre möglichst zu neutralisieren gesucht." Seiner Mutter schildert Mendelssohn den Vorgang ebenfalls (30. März) und fügt hinzu: „Nun fiel mir ein, daß die schlechte Stimmung vielleicht am besten zu beseitigen sein würde, wenn die Leute ihn einmal in der Nähe besähen und behörten, entschloß mich kurz und gab ihm eine Soiree auf dem Gewandhause von 350 Personen, mit Orchester, Chor, Bischof, Kuchen, »Meeresstille«, »Psalm«, Tripel-Konzert von Bach (Liszt, Hiller und ich), Chören aus »Paulus«, Fantaisie sur la »Lucia di Lammermoor«, »Erlkönig«, Teufel und seine Großmutter, und da waren alle so vergnügt und sangen und spielten mit solchem Enthusiasmus, daß sie schwuren, sie hätten noch keinen lustigern Abend erlebt, und mein Zweck wurde dadurch glücklich und auf eine sehr angenehme Art erreicht." — Hiller gab Liszt zu Ehren ein glänzendes Mittagsmahl, zu welchem er die musikalischen Größen Leipzigs eingeladen hatte. „Als wir (so erzählt Hiller) von unseren sozialen Heldentaten später plauderten, amüsierte es Mendelssohn königlich, daß meine halb verborgene und wenige Leute umfassende Fête mich viel mehr gekostet hatte als ihn seine großartige Demonstration. Sein Lachen bei dergleichen hatte etwas Kindlich-naiv-gutmütliches, und er war eigentlich nie gemütlicher, als wenn er ein wenig spotten konnte."

438 (S. 481, u.). Auch in den Briefen an seine Braut, die in Paris weilte, spricht sich Schumann begeistert über Liszt aus. Vgl. Briefe vom 18., 20., 22. März 1840. Jgbr. 310f. Im nächsten Jahre wirkte auch Klara in Liszts Konzert mit. Vgl. S. 360.

439 (S. 483, u.). Frau Bünau-Grabau, Frl. Louise Schlegel und Frl. Sophie Schloß.

440 (S. 484, u.). Das »Leipziger Tageblatt« vom 29. 3. 40 enthält einen mit „L." unterzeichneten, ohne Zweifel von Schumann geschriebenen Artikel, der auf das am folgenden Tage stattfindende Konzert Liszts, „des größten Pianisten unserer Tage", noch besonders hinweist. Schumann sagt darin zum Verständnis des »Karneval«: „Es ist ein humoristischer Maskenroman, in welchem außer dem bekannten Gesichte des Harlekin, Pantalon, der Colombine auch bedeutendere der Gegenwart, wie Chopin und Paganini, in flüchtigen musikalischen Umrissen zum Vorscheine kommen; dazwischen sich ein Abenteuer zu entwickeln scheint, wie die Namen anderer Stücke anzudeuten scheinen."

Schumann über seinen »Karneval« vgl. auch: Brief an Julie Baronin Cavalcabo 9. 2. 38 (N. F. 111); Brief an seine Braut 11. 2. 38 (Jgbr. 274); Brief an J. Moscheles vom 23. 8. 37 (N. F. 92) und vom 22. 9. 37 (N. F. 101). Liszt in einem späteren Briefe an J. v. Wasielewski (»Rob. Schumann«, 4. Aufl. S. 526): „Die Musiker nebst denen, die als Musikverständige galten, hatten (mit wenig Ausnahmen) noch eine zu dicke Maske über die Ohren, um diesen reizenden, schmuckvollen, in künstlerischer Phantasie so mannigfaltig und harmonisch gegliederten »Karneval« zu erfassen."

441 (S. 485, o.). Schumanns Berichte über die Liszt-Konzerte im nächsten Jahre s. N., S. 360.

442 (S. 485, m.). Das Fest fand statt Mittwoch und Donnerstag den 24. und 25. Juni 1842.

443 (S. 486, m.). Die Bezeichnung als Sinfonie-Kantate nahm er auf K. Klingemanns Vorschlag an.

444 (S. 486, u.). Gestr.: [Mendelssohns »Lobgesang« betr.] „Die Form des Ganzen konnte für diesen Zweck nicht glücklicher gefunden werden, wenn wir auch zweifeln, ob es ursprünglich so gedacht ist, und beinahe überzeugt sind, daß jene Orchestersätze, schon vor einiger Zeit geschrieben, Teile einer wirklichen Sinfonie waren, der er den »Lobgesang«, der mir durchaus neu scheint, für den besondern Zweck der Aufführung jetzt anschloß. Wie dem sei, die Komposition wirkte enthusiastisch, und dies gerade durch die innere und äußere Steigerung. Der »Lobgesang« war der Gipfel, zu dem das Orchester durch die Menschenstimmen gleichsam emporgetragen wurde, und auch die Orgel fehlte nicht zur höchsten Kraft des Schlusses. Vermuten wir anders richtig, daß die Sinfoniesätze früher unabhängig von dem »Lobgesange« bestanden, so möchten wir beide Werke auch lieber in getrennter Weise veröffentlicht sehen, zum offenbaren Vorteil beider Partien des Werkes. Die Sinfoniesätze enthielten sicher an sich außerordentlich Schönes, der erste Satz, wie namentlich das Allegretto; zur Feierlichkeit und Prächtigkeit des »Lobgesanges« schienen sie mir aber zu zart und fein gewirkt und eher einen heiteren Schluß zu verlangen, ähnlich etwa wie die B-dur-Sinfonie von Beethoven, mit der sie auch die Tonart teilen. Wie nun die drei Sätze, von einem Finale beschlossen, eine vollständige Sinfonie für das Konzert abgeben würden, so steht auch der »Lobgesang« an sich als einzelnes Werk da, und nach meiner Meinung sogar als eines der trefflichsten von Mendelssohn, der frischesten, reizendsten, genialsten. Was dies nach so großen Leistungen usw." —

Für eine spätere, am 3. Dez. desselben Jahres im Gewandhause stattfindende Aufführung hatte M. die Kantate durch vier Nummern erweitert. Vgl. S. 46, wo diese spätere Aufführung auch kurz besprochen ist. Vgl. weiter Bd. II, S. 359: Bericht über dieselbe Aufführung in Brockhaus' »Allg. Ztg.«

445 (S. 487, m.). H. Ch. Andersen, den Schumann später auch um einen Text bat.

446 (S. 492, m.). Schumanns Ankündigung desselben — vom 29. 7. 40 — lautet: „Den 6. August abends 6 Uhr wird Herr MD. Dr. Mendelssohn-Bartholdy in der Thomaskirche ein Orgelkonzert geben. Die Einnahme ist zu einem Denkstein für Johann Sebastian Bach bestimmt, der ihm in der Nähe seiner ehemaligen Wohnung gesetzt werden soll. Ein alter Wunsch, gewiß unzähliger, geht somit in Erfüllung, und wir wissen unsere Freude über diesen Zug schönkünstlerischer Pietät kaum in Worten auszudrücken. Wo sich aber ein solcher Künstler an die Spitze stellt, sollten da nicht viele

folgen, sollte der Gedanke nicht auch in der Ferne anklingen? Könte aus dem Denkstein nicht ein Denkmal werden? Ihm, dem Einzigen, Ewigen ein Monument zu setzen, das sich würdig an die zu Ehren Mozarts und Beethovens anreihete, dazu wäre die Zeit da, dazu sollten sich die Hände aller Künstler und Kunstfreunde verbinden, dies würde unserm Zeitalter als ein Beweis seines aufgeklärten Kunstsinns in der Zukunft angerechnet werden. Über den Erfolg des ersten Anfangs hoffen wir bald etwas mitzuteilen; möchten diese einfachen Worte dazu beitragen, daß wir es auch bald über andere könnten! 12."

Diese Ankündigung ist des Zusammenhangs wegen gleich hier angefügt und nicht in den Nachtrag genommen.

447 (S. 493, u.). Das Bachdenkmal wurde am 23. 4. 43 enthüllt.

448 (S. 494, m.). Der interessante, mit „Dr. M." unterzeichnete biographische Aufsatz über N. Burgmüller (N. Zt. 1840, Bd. 12, 1) ist auf Schumanns Veranlassung geschrieben von dem Dr. med. Karl Wilhelm Müller, bekannt unter dem Dichternamen Wolfgang Müller von Königswinter. Es ist derselbe „K. W. Müller", dessen von Burgmüller komponiertes »Frühlingslied« im 12. Heft der musikal. Beilagen zur Zt. (1840) erschien. Als Müller im Herbst 1840 nach Düsseldorf zurückgekehrt war, lieferte er im folgenden Jahre noch einen zweiten Beitrag für die Zt.: die mit „M." unterzeichnete Korrespondenz aus Düsseldorf, Zt. 15, 30.

449 (S. 494, m.). Liebe, die sonst nur mit Myrten krönet,
Hüllt in düstre Schwermut meinen Sinn.
Armes Herz, das sich nach Ruhe sehnet,
Hoffe nicht, — sie ist für dich dahin!

450 (S. 495, m.). Ein »Frühlingslied« von N. Burgmüller veröffentlichte Schumann bald nachher im 12. Heft der musikalischen Beilagen zur Zt.

451 (S. 498, o.). Gemeint ist hier die Sonata quasi Fantasia W. 27, 2.

452 (S. 504, u.). [Nottebohm über die vier »Fidelio«-Ouvertüren.] Zu dieser ursprünglich nicht beabsichtigten Aufführung aller vier Ouvertüren gab ein Zufall die Veranlassung. Ein fremder Violinist war im ersten Teil des Konzerts mit so entschiedenem Mißerfolg aufgetreten, daß er sich ganz sachte auf und davon machte und im zweiten Teil nirgends zu finden war. Um die dadurch entstandene Programmlücke auszufüllen, entschloß sich Mendelssohn kurz, den im ersten Teil bereits gespielten zwei Ouvertüren auch noch die beiden letzten — ohne vorherige Probe — folgen zu lassen. —

Über die Reihenfolge, in der die vier »Fidelio«-Ouvertüren entstanden, hat erst Nottebohm das Richtige festgestellt. (»Beethoveniana.«) Die jetzt als die erste bezeichnete Ouvertüre erschien 1832 bei Haslinger im Druck und erhielt die Werkzahl 138. Bis dahin kannte man in Wien nur zwei »Leonoren«-Ouvertüren: die als Nr. 3 bezeichnete aus dem Jahre 1806, und die vierte (E-dur) aus dem Jahre 1814. Von der wirklich ersten, im Jahre 1805 geschriebenen Ouvertüre hatte man keine nähere Kenntnis. Diese wurde erst durch die Leipziger Aufführung vom 9. 1. 40 bekannt. Mendelssohn kannte im Jahre 1835 nur zwei Ouvertüren zu »Fidelio«: die große in C (Nr. 3) und die vierte in E. Als er damals von einer „dritten" Ouvertüre reden hörte, die Haslinger im Manuskript besitzen sollte, wandte er sich an Aloys Fuchs um eine Abschrift der Partitur, die aber nicht zu erlangen war. Unterm 13. 4. 38 schrieb Men-

delssohn an Fuchs: „Sie könnten mir gewiß sagen, ob irgendwo noch ein Exemplar von der Beethovenschen Ouvertüre zu »Leonore« existiert, welche (wie es scheint) zu der großen aus C-dur (bei Breitkopf & Härtel) die erste größere und schwerere Bearbeitung ist, mit demselben Thema, demselben Schluß, dem Trompetenstoß in der Mitte usw. Durch Herrn Schindler in Aachen haben Breitkopf & Härtels hier eine Abschrift dieser Ouvertüre, mit Bemerkungen von Beethovens Hand darin — aber am Ende fehlen 2—4 Seiten, und Herr Schindler behauptet, die seien nirgend zu finden, da diese Abschrift das einzige sei, was von der Ouvertüre existiere. Ist das wahr? Oder wissen Sie Mittel und Wege, das Fehlende aus irgendeiner andern Abschrift oder gar aus dem Manuskript zu ersetzen? Es sind die letzten 200 oder 300 Takte (nach dem Eintritt des letzten Presto), von denen es sich handelt." Fuchs' Nachforschungen waren erfolglos. So füllte denn Mendelssohn zu der ersten Aufführung dieser Ouvertüre (9. 1. 40) die Lücke der Partitur durch eine entsprechende Stelle aus der dritten Ouvertüre aus, die auch in die, 1842 durch Breitkopf & Härtel veranstaltete Ausgabe aufgenommen wurde. Vgl. hierzu auch Aufs. 83 und 105.

453 (S. 506, o.). 2 Tage nach der Aufführung, die am 13. 10. 39 stattgefunden, schrieb Schumann an Montag: „Einstweilen hab ich Chelard persönlich kennen gelernt und ganz den liebenswürdigen Mann in ihm gefunden, wie Sie mir ihn geschildert. Als Künstler ist er leider ein Fragment, doch mit dem größesten Streben, sein Bestes zu geben."

454 (S. 506, m.). Der Aufsatz (Zt. 1839, Bd. 11, 145) eifert gegen die Anwendung des Orchesters in der Kirche.

455 (S. 511, m.). Über den Vortrag der Ciaconna, die Mendelssohn (wie Hiller berichtet) frei am Klavier begleitete, sagt Schumanns Konzertbericht in Brockhaus' »Allgem. Ztg.« vom 1. März: „David spielte eine Ciaconna von J. S. Bach, ein Stück aus jenen Sonaten für Violino solo, von denen jemand einmal verkehrt genug geäußert, ‚es ließe sich keine andere Stimme dazu denken', was denn Mendelssohn-Bartholdy in bester Weise dadurch widerlegte, daß er sie auf dem Flügel akkompagnierte und zwar so wundervoll, daß der alte ewige Kantor seine Hände selbst mit im Spiele zu haben schien. Daß Bach sich sein Stück so oder ähnlich gedacht, mag möglich sein — denn der Meister gewordene Komponist denkt sich sein Werk auch immer in reinster Vollendung, wenn es auch die Virtuosen nicht gern zugestehen wollen — aber gehört in solcher Vollkommenheit, solcher meisterlichen Naivität hat er es sicher nicht." — Schumann schrieb Anfang 1853 eine Klavierbegleitung zu allen sechs Violinsonaten, eine Arbeit, die ihm „Mühe, aber noch viel mehr Freude gemacht". (Brief an Härtel vom 20. 2. 53. Unveröffentlicht.)

---

456 (Bd. II. S. 3, o.). „An einem Berichte über Ihr Oratorium arbeitet der Redakteur [Schumann selbst] schon seit einem halben Jahre, ohne damit zustande zu kommen. Ich habe aber so viel komponiert, daß ich selber staune." (Schumann an Hiller, 22. 12. 40. Veröffentlicht von Dr. Tischer in »Rhein. Theaterzeitg.« 1910, Nr. 25.) — Eine kurze vorläufige Besprechung hatte Schumann schon im April 1840 gebracht. Vgl. Aufs. 84.

457 (S. 27, m.). Schumann verwendete sich Jan. 1841 bei der Firma Breitkopf & Härtel für Löwenskiold, der „durch die auszeichnende Rezension aufgemuntert"

(Brief vom 5. 1. 41, unveröffentlicht) dieses 2. Heft an Schumann geschickt hatte. Die Besprechung des 1. Heftes findet sich S. 477f.

458 (S. 28, m.). Gestr.: „Der Hauptkantilene folgt ein bewegter Mittelsatz in der Molltonart der großen Terz und dieser wiederum die erste Kantilene. Die Form hat ein glückliches Verhältnis, ist auch schon von Chopin gebraucht."

459 (S. 32, m.). [Chopin u. Schumann.] Die Widmung dieser Ballade an Schumann war wohl nur ein Akt ritterlicher Artigkeit, mit der Chopin die Widmung der »Kreisleriana« (1838) erwiderte. Schumanns Musik war Chopin durchaus nicht sympatisch, es ist auch kein einziger Fall bekannt, daß er einem seiner Schüler etwas von Schumann zum Studium empfohlen hätte. Bei seinem ersten Besuch in Leipzig (1835) spielte Klara Wieck ihm Schumanns (noch ungedruckte) Fis-moll-Sonate vor. Als St. Heller ihm 1838 Schumanns »Karneval« überbrachte, lobte Chopin die „reizende Ausstattung" des Heftes, sagte aber über die Musik kein Wort. Später hatte er auf Moritz Schlesingers Befragen, ob er ihm wohl zu einer französischen Ausgabe des »Karneval« raten könne, erwidert, der »Karneval« sei überhaupt keine Musik. Fr. Niecks bemerkt in seiner Biographie Chopins dazu: „Diese Gleichgültigkeit und mehr als Gleichgültigkeit eines großen Künstlers gegen die Schöpfungen eines seiner bedeutendsten Zeitgenossen hat etwas Betrübendes, besonders wenn wir uns erinnern, welche Ergebenheit und Bewunderung Schumann für Chopin hatte, wie er ihn liebte und stets für ihn eintrat." Liszt, der Chopin in seinen Sympathien und Antipathien vielfach zu beobachten Gelegenheit gehabt, sagte von ihm: „In den großen Meisterwerken der Kunst fragte er einzig nach dem, was seiner Natur entsprach. Was sich derselben näherte, gefiel ihm, dem aber, was ihr fernerlag, ließ er kaum Gerechtigkeit widerfahren." — Schumanns Kompositionen blieben der Pariser Musikerwelt noch auf Jahre hinaus vollkommen unbekannt. Der Verleger Richault sagte einmal zu St. Heller: „In ganz Paris gibt es nur zwei Menschen, die Schumann anders kennen als nur dem Namen nach: Sie und Alkan."

460 (S. 34, m.). Im Jahre 1845 beschäftigte Schumann der Plan einer kritischen Ausgabe des »Wohltemperierten Klaviers«, er kam aber über die ersten Vorbereitungen nicht hinaus. Vgl. N. F., Briefe an Härtel S. 440, 443.

461 (S. 35, m.). Mendelssohn.

462 (S. 36, u.). Gestr.: Verdächtig, und mit vielem Grunde zwar, scheint manchen auch in derselben Sinfonie der 5te Takt vor dem Schluß des Adagio, und zwar das ganz harmoniewidrige, sich nicht auflösende  in den Hörnern, das entweder eine Viertelpause oder heißen soll. Man sehe selbst nach in der Partitur S. 101, Takt 2.

463 (S. 38, o.). Schumanns Konjekturalkritik hat sich als richtig erwiesen. Bezüglich der Bachschen Tokkata ergibt das eine Vergleichung mit der Ausgabe der Bach-Gesellschaft. — Über den Fall in der »Kunst der Fuge« (— Nr. 14 ist eine Wiederholung der Fuge 10, mit Hinweglassung der ersten 22 Takte, womit diese letztere beginnt —) sagt Hauptmann in seinen »Erläuterungen«: „Zur Aufnahme in das Werk, dessen Druck erst nach S. Bachs Tode erfolgte, war diese Doublette vom Autor jeden-

falls nicht bestimmt.“ Der Herausgeber des Werkes in der großen Bach-Ausgabe, Dr. W. Rust, dem ein älteres Autograph aus der Königl. Bibliothek zu Berlin vorgelegen hat, bezeichnet Nr. 14 als „Variante zu Kontrapunkt 10“. Er bemerkt im Vorwort, daß er den 14. Kontrapunkt sowie die unvollendete Schlußfuge aus dem Werke verwiesen und in den Anhang als „Variante“ und „Zugabe“ gestellt haben würde, wenn ihm ein solches Eingreifen nicht bedenklich erschienen wäre. „Nach alledem (sagt Rust am Schluß) blieb es bei der Anordnung der Originalausgabe, indem es genügen dürfte, aus gegenwärtigem Vorwort den Aufbau und Abschluß des Werkes in seiner Reinheit kennen zu lernen.“ — Die Orgelfuge mit dem zu Anfang fehlenden vierten Takte ist diese:



Hinsichtlich des Andantes in Mozarts G-moll-Sinfonie hat sich Schumanns Annahme, daß an zwei Stellen vier Takte auszuscheiden seien, als richtig herausgestellt. Jahn hat in seiner Mozartbiographie nachgewiesen, daß Mozart ursprünglich die vier Takte 33—36 geschrieben, dann auf einem Nebenblatte, vielleicht zur Erleichterung, die andere Lesart hinzugefügt hatte; durch Irrtum sind nachher beide nebeneinander abgeschrieben. Die kritische Gesamtausgabe von Mozarts Werken (Breitkopf & Härtel) enthält denn auch den Satz ohne die ersten vier Takte. — Auch mit den beiden Stellen in den Beethovenschen Sinfonien hatte Schumann recht; der überzählige Takt in der B-dur-Sinfonie ist längst entfernt, die Pausen in der »Pastorale« sind in der durch Schumann angedeuteten Weise ausgefüllt worden.

Wie sehr der im Aufsatz behandelte Gegenstand Schumann am Herzen lag, ersieht man auch aus seinem Briefe vom 8. 8. 47 an Brendel (N. F. S. 264), in welchem die Idee der Gründung eines „allgemeinen deutschen Tonkünstlervereins“ besprochen wird. Unter den Anträgen, die Schumann für die erste Tonkünstlerversammlung in Leipzig (13. u. 14. 8. 47) formulierte, waren zwei, welche die Einsetzung besonderer Sektionen bezweckten: eine „zur Wahrung klassischer Werke gegen moderne Bearbeitung“, eine andere „zur Ausfindigmachung verdorbener Stellen in klassischen Werken“. Zur Verhandlung gelangten diese Vorschläge nicht. (Vgl. La Maras »Musikerbriefe aus fünf Jahrh.« II, 200.) Daß Schumann auf diesem Gebiete immer weiter gearbeitet hatte, geht wohl auch aus einem Briefe an Breitkopf & Härtel (20. 4. 42, unveröffentlicht) hervor, in welchem er sich die Partituren aller Mozartschen und Beethovenschen Quartette ausbittet.

464 (S. 39, m.). Der Vater der Sängerin war der bekannte Nationalökonom Friedrich List. Elise L. wurde ausgebildet bei Lablache und Bordogni in Paris. Sie trat damals in mehreren Gewandhauskonzerten auf, meist sehr befangen.

465 (S. 45, m.). Gestr.: „Mit Bedauern haben wir noch zu bemerken, daß uns Frl. List, nachdem sie an vier Abenden aufgetreten, verlassen hat und nach Paris zurückgekehrt ist. Daß sie ein Opfer einzelner Intrigen geworden, glauben wir nicht; aber beklatscht wurde sie nach Möglichkeit bis auf den Konzertanzug hinunter. Gegen eines müssen wir sie in Schutz nehmen, als ob sie gleich anfangs unbescheidene Forderungen

gemacht; man frage die Konzertdirektion. Was ihr Talent anlangt, so bestehen wir darauf, was wir völlig unparteiisch an verschiedenen Stellen darüber gesagt haben. An den Ersatz einer solchen Stimme ist wohl so bald nicht zu denken. —"

466 (S. 46, u.). Vgl. hierzu auch Nr. 64. Bericht über die »Lobgesang«-Aufführung in Brockhaus' »Allg. Zeitung«.

467 (S. 49, m.). „Aus aller Welt Enden wollen sie jetzt herkommen und Stunde bei mir nehmen, weil sie Hilfe bei mir suchen", scherzte David, Hilfs Lehrer, einmal gegen Mendelssohn.

468 (S. 51, m.). Vielleicht infolge dieser strengen Kritik befragte Spohr Mendelssohn um sein Urteil über die »historische Sinfonie«. Mendelssohn sprach sich in seinem Antwortschreiben (s. Spohrs »Selbstbiographie« II, 232) sehr zurückhaltend aus, konnte aber doch nicht verschweigen, daß ihm der letzte Satz nicht gefallen habe. Entschieden mißbilligend äußerte er sich ein Jahr früher, als er das Werk selbst noch nicht kannte, schon über den Plan desselben. Als Moscheles ihm (März 1840) berichtet hatte, daß die Sinfonie im Philharmonischen Konzert zu London ausgepocht sei, und daß man annähme, der Komponist habe mit derselben nur einen Scherz beabsichtigt, meinte er: „Welch unglückliche Idee ist aber das Ganze! Zu einem Spaß ist doch eigentlich das ernsthafte Orchester zu gut." — Am schärfsten verurteilte Hauptmann die Sinfonie. „Spohr kann eben den Bach und den Händel nur vorstellen, wie sie ihm vorkommen: fugiert und altväterisch; hätte er den Begriff ihrer Größe, würde er's wohl mit seinen Mitteln eben in dieser Sphäre nicht unternehmen wollen — ebensowenig Beethoven — von letzterem ist aber auch nicht ein Tröpfchen .... Der letzte Satz, 1840, der neuromantisch sein soll, ist sehr widerwärtig, in philiströser Form phantastisch sein sollend." (Brief an Hauser vom 3. 4. 40.)

469 (S. 52, o.). Der Pauker E. Pfundt war seines Postens im Orchester zeitweilig enthoben worden; vom Winter 1841/42 an wurde er für immer in seine Tätigkeit wieder eingesetzt.

470 (S. 53). Es ist nicht erwiesen, daß diese Motette von Sebastian Bach ist, sie wird vielmehr Johann Christoph Bach (dem Eisenacher) zugeschrieben. Sie wurde veröffentlicht unter den 1806 von J. G. Schicht herausgegebenen »6 Motetten von Johann Sebastian Bach«, doch erhoben sich Zweifel gegen die Autorschaft Sebastians, die auch von dessen Sohne Philipp Emanuel nicht anerkannt worden ist. Schelble in Frankfurt brachte die Motette in den Jahren 1821—34 als Johann Christophs Werk viermal zur Aufführung, auch erschien sie später unter diesem Namen in Schlesingers »Musica sacra« (II, 46).

471 (S. 53, u.). Vgl. hierzu auch Anm. 455.

472 (S. 60, o.). Mendelssohn nahm bald nachher Urlaub von seiner Leipziger Stellung auf ein Jahr, das er teils in Berlin, wo König Friedrich Wilhelm IV. ihn dauernd zu fesseln suchte, teils auf Reisen zubrachte. Als im Sommer 1841 die englischen Künstler Payne und Wrankmore einen Stahlstich Mendelssohns vollendet hatten, kündigte Schumann das Erscheinen desselben mit den Worten an, daß dies „wohl das schönste Bild sei, das von ihm, vielleicht überhaupt von einem Musiker existiere". Er setzte hinzu: „Da uns der Meister auf einige Zeit entrissen, so kommt dies Bild im rechten Augenblicke, uns die vielgeliebten Züge recht oft vergegenwärtigen zu können." (Zt. 1841,15, 60.)

473 (S. 63, o.). Nach einem an Henriette Voigt gerichteten Briefe (25. 8. 34, N. F. 55) scheint Schumann schon damals einen Aufsatz über Berger ziemlich fertig gehabt zu haben. „Der Aufsatz über Berger geht vorwärts; die Form, in die ich ihn gekleidet, ist kühn und wird mir Ihr Mißfallen zuziehen." H. Voigt war Schülerin und Verehrerin L. Bergers und hatte jedenfalls Schumann um eine Würdigung ihres Lehrers in seiner neugegründeten Zeitschrift gebeten. Der Aufsatz gelangte aber nicht zur Veröffentlichung, jedenfalls kam er hier teilweise mit zur Verwendung.

474 (S. 70, u.). Gestr.: „Der 2ten Lisztschen Studie entspricht die 17te. Namentlich diese hat Liszt in geistreichst humoristischer Weise aufgefaßt. Die 3te Bravourstudie findet sich, wie gesagt, in dem italienischen Original nicht; sie enthält das »Glocken«-Rondo. Das 4te Stück der Lisztschen Sammlung bringt die 1ste der Paganinischen Kapricen in zwei verschiedenen Bearbeitungen; ihre Schwierigkeiten übersteigen alles bis jetzt Bekannte. Leichter und anmutiger erklingt die folgende, im Original die 9te, ein heiteres Wechselspiel wie von Flöten und Hörnern, mit einem gravitätischen Intermezzo in A-moll."

475 (S. 71, m.). Diese waren: Kalliwoda, Lindpaintner, Reißiger, Spohr und Jos. Strauß.

476 (S. 73, m.). Verhulst war 1838—42 Musikdir. der »Euterpe« in Leipzig.

477 (S. 75, o.). Hirschbach gab am 5. 1. 43 ein Konzert im Gewandhause mit eigenen Kompositionen, über die Schumann (Zt. 18, 28) berichtete: „Bei dem Verhältnis, in dem der Komponist zu diesen Blättern steht, würde ein Urteil in ihnen, wie es auch gestellt sei, Mißdeutungen unterliegen. Wir führen also nur an, daß ein Quintett (C-moll), ein Quartett (B-dur) und ein Septett (Es-dur) zur Aufführung kamen, und daß sie die Teilnahme erweckten, die sie ihrem düsteren Charakter gemäß anzusprechen berechtigt sind. Sämtliche Kompositionen sind schon vor mehreren Jahren entstanden. Vielleicht hat der Komponist seiner Kunst seitdem holdere Seiten abgewonnen. In keinem Falle stehe er still." Diesem etwas kühlen Bericht merkt man deutlich an, daß Schumann sich in seinen früher gehegten Erwartungen von Hirschbachs schöpferischem Talent getäuscht sah. In der Folge ist auch von Hirschbachs Kompositionen keine Rede mehr in der Zeitschrift.

478 (S. 76, u.). S. Aufs. 93, Bd. I, 504 u.

479 (S. 78, u.). Am 27. 1. 53 wurde die Ouvertüre zum erstenmal vollständig nach einer neuerlich vorgefundenen Handschrift im Gewandhause aufgeführt.

480 (S. 80, u.). Preisrichter waren: K. Krebs, F. W. Grund, L. Marxsen, J. F. Schwenke, L. Spohr.

480a (S. 84, u.). Ein Jahr vorher hatten sich auch Rob. und Klara Schumann zwölf Lieder aus dem Rückertschen »Liebesfrühling« ausgesucht, um sie zu vertonen. (Werk 37, die Nummern 2, 4, 11 sind von Klara Schumann komponiert.) Rückert dankte dem Künstlerpaare im Mai 1842 für die Widmung eines Druckexemplars durch ein schönes Gedicht (s. Litzmann II, S. 22).

481 (S. 86, m.). Auch die Lieder eines anderen Engländers, Ed. Thomas Chipp, beurteilte R. Schumann recht günstig. Chipp hatte verschiedene Kompositionen zur Beurteilung an Schumann geschickt. Dieser schreibt ihm darauf am 1. 5. 53: „Ihre Musik gefällt mir sehr, vieles ausnehmend, vor allem die Gesänge. Es gibt in Deutschland nicht viele, die ähnliche hervorzubringen wüßten. Die Lieder sind sehr schön

gesungen und empfunden, von anmutiger Form, oft auch, wenn ich so sagen darf, eigentümlich und nationell-englisch. Ich habe mich wahrhaft an ihnen erfreut. Auch an den Orgelkompositionen. Doch wünschte ich diesen hier und da einen etwas kräftigeren Charakter und eine mehr gebundene Schreibweise, obwohl sie einen ausgezeichneten Meister im Spiel verraten und namentlich die Phantasie über »God preserve« von der größten Wirkung sein muß. [Einzelheiten.] Vieles möchte ich Ihnen darüber noch sagen, aber was die Musik im Gemüt wirkt, drücken die Worte nur schwach aus . . ."

482 (S. 89, u.). Gestr.: „wie in einer norddeutschen der Judaismus".

483 (S. 112, u.). Diese Stelle ist charakteristisch für Schumanns grundsätzliche Stellung zu den Kompositionsüberschriften. Seiner ästhetischen, an das Mystische grenzenden Grundanschauung vom künstlerischen Schaffen, nämlich, daß der schaffende Musiker gewissermaßen nur der Empfangende sei, daß ihm seine Musik frei aus dem Unbewußten zuströme, mußte es widersprechen, der Phantasie durch vorherige Festsetzung einer Überschrift eine bestimmte Aufgabe zu geben, eine Fessel anzulegen. Der fertigen Komposition jedoch dann ein sinniges Bild unterzulegen hielt er für richtig, ja verlangt es als Kritiker sogar oft. Doch müsse der Komponist auch die richtige Wahl treffen. So tadelt er z. B. Bennett, daß er seiner Ouvertüre »Waldnymphe« (s. Bd. I, 421, o.) den falschen Namen gegeben habe. An Moscheles schrieb er über seinen »Karneval«: „Den Maskentanz zu entziffern wird Ihnen ein Spiel sein, auch brauche ich Ihnen wohl schwerlich zu versichern, daß die Zusammenstellung sowie die Überschriften nach Komposition der Musikstücke entstanden sind."

484 (S. 113, o.). Auch als Schumann nicht mehr kritisierte, interessierte er sich noch für Schapler. 1851 verwendet er sich bei Kistner für den Verlag von Stücken für Pianoforte und Cello, die Schapler ihm zur Prüfung zugeschickt hatte, und nennt ihn einen „sehr talentvollen Musiker". Unveröffentlichter Brief vom 20. 6. 51.

485 (S. 116, u.). Gestr.: „Das Interesse für das Ganze würde sich indes abkühlen, wenn man es auch auf einmal zu genießen trachtete; die einzelnen Stücke gleichen sich zu sehr im Charakter; eine Steigerung der Wirkung in den zwölf Nummern ist nicht beabsichtigt. Aber einzeln vorgenommen sind sie ihres freundlichen Eindrucks gewiß, und so sei ihnen ein freundliches Willkommen nochmals zugerufen."

486 (S. 116, u.). Der Artikel war in der Zt. geteilt; darum dieser Anfang.

487 (S. 125, u.). Zuerst am 22. 4. 41. Schumann schrieb tags darauf in der Zt.: „Die Ouvertüre ist bedeutend, in einem höchst edeln Charakter geschrieben, überhaupt eine früher gehörte desselben Komponisten in jedem Betracht überwiegend, namentlich auch was das Kolorit der Instrumentation anlangt." Die erste Besprechung der Ouvertüre war von O. Lorenz (Zt. 1840, Bd. 13, 6).

488 (S. 132, o.). Sie hat den Beinamen »die Schottische«, weil M. die ersten Anregungen zu ihr in Schottland (1829) erhielt. Die „wirklich erste" wurde wahrscheinlich 1824 komponiert; die „zweite", die »Reformations«-Sinfonie, wurde erst nach Mendelssohns Tode gedruckt und trägt die Werkzahl 107, die hier als die „neue" bezeichnete ist die sogenannte »Italienische« (Werk 90).

489 (S. 134, o.). „Ihr schönes Spiel steht mir noch lebendig vor der Seele." Schumann an Bazzini am 28. 11. 44 (Erler I, 318).

490 (S. 143, u.). Gestr.: „Für den wertvollsten halten wir den 1. Satz, auch der Tutti halber, die hier nicht als Flickwerk, sondern dem Ganzen organisch verwachsen erscheinen."

491 (S. 153, o.). Der Verfasser lebte damals als Oberlandesgerichtsassessor in Naumburg. Unwillkürlich wird man durch diese Stelle daran erinnert, was Schumann 1830 an seine Mutter schrieb (Jgb. 121, 122): „Mutter, geh einmal tief in Dich und in mein Herz ein, und frage dich ernst: ‚ob ich dieses tote Einerlei ein ganzes Leben aushalten kann? ob Du Dich mich von früh 7 bis abends 7 Uhr in der Ratsstube sitzend denken kannst', oder: ‚Das Jus sagt ernsthaft: ich kann nichts bieten als Akten und Bauern, wenn es weit kommt einen Totschlag'" oder (Jgb. 117): „Mein ganzes Leben war ein zwanzigjähriger Kampf zwischen Poesie und Prosa oder nenn' es Musik und Jus."

492 (S. 159, u.). 

493 (S. 160, o.). [Urteile Schumanns über verschiedene Opern.] Zur Ergänzung des »Theaterbüchleins«, in das Schumann seine Urteile nur für sich und in kürzester Form eintrug, mögen hier noch einige verstreute Aussprüche über andere Opern mitgeteilt werden, die dem Feuilleton der Zeitschrift entnommen sind.

Aus 1835. Aubers »Cheval de bronce«. „Geistreich leichte Konversationsmusik."

1836. Halévys »Jüdin«. „... Wir mußten unsere Ohren suchen, so viel tausende Akkorde summten in kurzer Zeit an einem vorbei. Gewisse Formeln der neuen französisch-italienischen Schule sind so allgemein geworden, daß man nicht weiß, wem sie eigentlich angehören; solche allgemeine Monotonie findet sich am meisten. Geistloser als die Musik Aubers und unendlich weniger melodiös als die Bellinis, entschädigt sie indes hier durch mehr Wahrheit, dort durch Fleiß."

Marschners »Templer und Jüdin« und »Hans Heiling« „waren erfreuliche deutsche Erscheinungen am Theater".

1838. Spontinis »Vestalin«. „Am 15. 12. feierte Spontinis »Vestalin« ihr 30jähriges Jubiläum. Ehre ihrem Schöpfer!"

Bellinis »Nachtwandlerin« und »Norma«. „Ref. rechnet sie zu den langweiligsten der Welt, gegen die ihm »Donauweibchen« und »Dorfbarbier« wie Meisterstücke von Kunst vorkommen."

Aubers »Domino noir« „ist so gut wie durchgefallen; mit Vergnügen berichten wir's und zur Ehre unseres Publikums. Die Musik ist die schwächste, die Auber wohl je gemacht; nur einzelnes, wie die komische Arie des Kastellan im zweiten Akt, ist amüsanter. Die Handlung selbst ist gemeine Dutzendarbeit und obendrein lasziv ohnegleichen. Gewiß muß man es unserm Direktor Dank wissen, daß er uns schnell das Neuste vorführt; andererseits aber auch bedauern, wie so viel Zeit und Mühe so vieler Menschen an solch Zeug verwendet wird. Auber macht nicht viel Umstände mit der Kunst und dem Publikum; wir haben ebenfalls keine Zeit, die Worte zu wählen."

1839 (Wien). Mozarts »Figaro«. „... Die Musik zum ersten Akt halte ich für das Himmlischste, was Mozart je geschrieben..."

Lindpaintners »Genueserin«. „... Man nennt das hier [in Wien] eine deutsche Musik; sie ist es aber im Grunde nicht, sondern, wie alles von Lindpaintner, einnehmend im ersten Augenblick, klar und leicht verknüpft, und namentlich in der Instrumentierung klangvoll und glänzend. Dabei herrscht der deutsche gesunde Sinn im ganzen allerdings vor, weshalb wir auch gern in die dem Komponisten höchst ehrenvolle Anerkennung einstimmen, die ihm vom Publikum an allen drei Abenden zuteil geworden, und die Oper allen deutschen Bühnen zur Aufführung empfehlen. Der Text ist freilich sehr gewöhnlich; Neuheit oder gar Poesie in der Idee fehlen ihm gänzlich. Und was konnte doch aus der glücklich gewählten Lokalität (Venedig) gemacht werden; sie ist aber rein zufällig, und das Stück konnte ebensogut in Braunschweig oder Algier spielen bei passend verwechselter Kostümierung... Als vorzüglichstes Musikstück galt mir die erste Arie des Herrn Schober, die aber am Publikum ganz spurlos vorüberging. Der zweite Akt enthält ebenfalls viel gute Musik, erinnert aber durchaus an die Kerkerszene im »Fidelio«. Eine ausführlichere Besprechung der ganzen Oper behalte ich mir bis auf mehrmaliges Anhören vor..."

Donizettis »Torquato Tasso«. „... An der Musik hatte ich wieder für viele Jahre genug; sie war gar zu schlecht..."

1840. „Glucks Opern, scheint es, wollen sich wieder Bahn in Deutschland brechen. Die glänzenden Aufführungen in Berlin sind bekannt. Vielleicht daß auch bald in Frankreich eine musikalische Rachel den alten großen Meister zu Ehren bringt."

Als gleichzeitig von fünf der bedeutendsten deutschen Theater die Aufführung französischer und italienischer Opern gemeldet wurde, begleitete Schumann diese Notiz mit den Worten: „Bravo, deutsche Theater! Es ist nur ein Wunder, daß wir in Deutschland noch so leidlich deutsch komponieren."

1841. Kreutzers »Nachtlager«. „... Gewiß gehört sie zu den Opern zweiten Ranges, aber dies in allen Ehren, und reizt überdies durch ein glückliches dankbares Sujet."

494 (S. 161, m.). Über den »Tannhäuser« liegen auch briefliche Äußerungen Schumanns vor. Er erwähnte der Oper, als er sie nur erst aus der Partitur kannte, in einem Briefe vom 22. 10. 45 an Mendelssohn (N. F. 2). Nachdem er an dessen kurz zuvor erschienenen Orgelsonaten die „echt poetischen, neuen Formen", die „reinen Harmonien" gerühmt, fährt er fort: „Freilich was versteht die Welt (inkl. viele ihrer Musiker) von reiner Harmonie? Da hat Wagner wieder eine Oper fertig — gewiß ein geistreicher Kerl voll toller Einfälle und keck über die Maßen — die Aristokratie schwärmt noch vom »Rienzi« her — aber er kann wahrhaftig nicht vier Takte schön, kaum gut hintereinander wegschreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit — da fehlt es ihnen allen. Was kann da für die Dauer herauskommen! Und nun liegt die ganze Partitur schön gedruckt vor uns — und die Quinten und Oktaven dazu — und ändern und radieren möchte er nun gern — zu spät! — Nun genug! Die Musik ist um kein Haar breit besser als »Rienzi«, eher matter, forcierter! Sagt man aber so etwas, so heißt es gar: ‚ach, der Neid', darum sag' ich es nur Ihnen, da ich weiß, daß Sie es längst wissen." — Nachdem Schumann den »Tannhäuser« (der am 20. Okt. die erste Aufführung erlebte) dann auch gehört,

schrieb er am 12. Nov. an Mendelssohn: „Über »Tannhäuser« vielleicht bald mündlich; ich muß manches zurücknehmen, was ich Ihnen nach dem Lesen der Partitur darüber schrieb; von der Bühne stellt sich alles ganz anders dar. Ich bin von vielem ganz ergriffen gewesen.“ An Dorn schrieb Schumann unterm 7. 1. 46 (N. F. 256): „»Tannhäuser« von Wagner wünscht' ich, daß Sie sähen. Er enthält Tiefes, Originelles, überhaupt 100mal Besseres als seine früheren Opern — freilich auch manches musikalisch Triviale. In Summa, er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Mut dazu. Das Technische, die Instrumentierung finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meisterhafter gegen früher.“

495 (S. 163, o.). Ein gelegentliches Wort Schumanns über die »Heimliche Ehe« ist in Max Maria v. Webers Aufzeichnungen: »Kleine Erinnerungen an große Menschen« (Wiener »Neue freie Presse« von 1876) enthalten. Schumann hatte eine der ersten Aufführungen dieser am 10. 6. 49 neu in Szene gesetzten Oper besucht, und der von Weber erzählte Vorfall wird kurz nachher stattgefunden haben. Ich teile ihn der Hauptsache nach hier mit — nicht als ob ich glaubte, solchen in hypochondrischer Stimmung hingeworfenen Äußerungen besondere Wichtigkeit beilegen zu müssen, sondern weil man aus Webers Schilderung ersieht, in wie hohem Grade Schumann zeitweise von seiner nervösen Reizbarkeit beherrscht wurde, und wie das furchtbare Verhängnis, dem der edle Mann nach Verlauf weniger Jahre erliegen sollte, schon damals seine Schatten vorauswarf. — Schumann (so erzählt Weber) verkehrte in Dresden gern mit der Witwe Karl Maria v. Webers, „deren musikalischen Feinsinn und praktisches Verständnis für musikalische Wirkung er so hochhielt, als es die damals schon beginnende Umdüsterung seines großen Geistes zuließ. Diese Umdüsterung gab sich unter anderm auch in einer oft bis zu größter Rücksichtslosigkeit gesteigerten Vernachlässigung der gesellschaftlichen Formen, . . . vornehmlich aber durch den mehr als schroffen Ausdruck kund, den er oft seinem Urteile über Kunst und Kunstwerke gab.“ Schumann hatte seine Sympathie für Weber und dessen Witwe auch auf deren Sohn übertragen, mit dem er ziemlich häufig in einer der Post nahegelegenen Restauration [von Engel] zusammentraf. Dorthin war Schumann zumeist durch eine Vereinigung von Künstlern gezogen worden, von denen er sich aber später fast ganz absonderte, wie Weber berichtet. „Meist saß er dann, das Gesicht nach der Wand gewendet, vom Getriebe des Saales abgekehrt, die Hand auf dem Henkel des Bierkruges, an einem kleinen Tische, völlig in sich versenkt und schien leise vor sich hin zu pfeifen, obwohl aus den zugespitzten Lippen kein Ton gehört wurde. Die geflissentliche Absonderung des genialen Mannes wurde meist aus Achtung, teils aber auch aus Furcht respektiert, da Versuche, ihn in den lebendigen Verkehr zu ziehen, von ihm auf mehr als derbe Weise abgelehnt worden waren. Zuweilen wurden dieselben indes doch erneuert, wenn irgendein künstlerisches Vorkommnis auf die Beteiligung des Meisters hoffen ließ.

Da war Cimarosas »Heimliche Ehe« einstudiert worden. Die lieblich geistvolle Musik von Mozarts großem Zeitgenossen hatte bei dem feiner organisierten, hochgebildeten Teile des Publikums ein heiteres Entzücken hervorgerufen, das in uns nachwirkte, als ich, mit einigen Glaubensgenossen in der Kunst, eines Abends das genannte Restaurant betrat. Im Drange des vollen Eindrucks eilte ich auf den bereits an gewohnter Stelle sitzenden Schumann zu und rief ihn an: ‚Nun, Doktor, sind Sie auch in der Oper gewesen?‘ Er wendete den Kopf nur wenig, die dunklen Haare

hingen ihm über die hohe Stirn herein; er sah mich von unten mit mürrischem, fast bösem Blick an und sagte: ‚Wie können Sie das einem vernünftigen Menschen zutrauen? Lassen Sie mich in Ruhe mit der Kanarienvogelmusik und den Haarbeutelmelodien.‘ Worauf Lipinski, der mit eingetreten war, um eilends ein Glas Wein zu trinken, sich umkehrte und in seinem gebrochenen Deutsch zu ihm sagte: ‚Alle Ehr', Doktor, Sie seien sehr respektabeler Komponist, wollte aber, wüßten einen zu rekommandieren uns, der schriebe Haarbeutelmusik von der Matrimonio segreto.‘

Da stand Schumann ohne Erwiderung auf, ergriff seinen Hut, setzte ihn auf und schritt eilend, ohne jemanden zu grüßen, aus dem Saale, von Lipinski mit den Worten geleitet: ‚Merkwürdiger Komponist, aber grober Mann, fataler Kamerad. Sehr, sehr respektabel‘ ..."

496 (S. 163, m.). Die Haus- und Lebensregeln waren ursprünglich für das 1848 komponierte »Jugendalbum« (Werk 68) bestimmt und sollten ihren Platz zwischen den einzelnen Klavierstücken erhalten. Schumann gab diesen Plan auf, führte vermutlich die Sammlung noch weiter aus und veröffentlichte sie in einer Extrabeilage zu Nr. 36 der N. Zt. von 1850. Später erschienen die Regeln als selbständiger Anhang zum »Jugendalbum« (Werk 68). Sie sind auch mehrfach in Sonderausgaben erschienen, darunter in französischer Sprache von Liszt, in englischer von Pearson. Schumann wünschte sie, weil er viel Wert auf sie legte, ausdrücklich als Beilage, die sonst weiter nichts enthalten sollte. (Brief an Brendel 11. 4. 50; Erler I, 118.)

497 (S. 163, m.). Ein Beispiel davon, wie Schumanns Aufmerksamkeit überall auf dergleichen gerichtet war, hat L. Ehlert Jansen aus der Zeit mitgeteilt, wo er Schumanns Klavierschüler auf dem Leipziger Konservatorium gewesen. Die eigentliche Lehrgabe sei Schumann abgegangen, und seine Schüler, selbst wenn sie „völlig roh" waren und „der intimsten Anleitung bedurften" (wie Ehlert das von sich selbst sagte), hätten von ihm meistens nur irgendein allgemeines Wort über das Vorgespielte vernommen, keinerlei Belehrung über Fingersatz, Phrasierung, Dynamik usw. Nach einem solchen Vortrage habe Schumann einmal gesagt: „Es ist merkwürdig: immer wenn Sie das kleine Es anschlagen, klirrt jene Fensterscheibe."

498 (S. 169, u.). Die Nachteile des vielen Phantasierens am Klavier hatte Schumann an sich selbst erfahren. Er schrieb darüber einmal an Klara Wieck (3. 12. 38): „Eines möchte ich Dir raten, nicht zuviel zu phantasieren, es strömt da zuviel ungenützt ab, was man besser anwenden könnte. Nimm Dir immer vor, alles gleich auf das Papier zu bringen. So sammeln und konzentrieren die Gedanken sich mehr und mehr."

499 (S. 170, o.). Vgl. hierzu auch Anmerkung 36, besonders das Wort: „Es affiziert mich alles usw."

500 (S. 170, u.). Dieses letzte Wort der Gesammelten Schriften, es ist zugleich das Wort, unter welches Schumann sein ganzes Leben gestellt hatte. — „Nie habe ich einen fleißigeren Menschen gekannt als ihn, schon als Knabe", bekennt Schumanns Jugendfreund E. Flechsig als alter Mann in seinen »Lebenserinnerungen«, und der Schlußsatz des geistvollen Aufsatzes »Schumann als Ästhetiker« (s. Vorbericht) von H. Kretzschmar, er trifft so recht den Nagel auf den Kopf mit folgenden jedem Schumannfreund und -kenner aus dem Herzen gesprochenen Worten: „Er ist in seiner Systematik anfecht-

bar, er hat sich über Forderungen ereifert, die nur vorübergehend in einer romantisch extravaganten und zugleich affektsüchtigen und charakterlosen Zeit berechtigt waren, aber daß er die künstlerische Begabung als eines der größten Himmelsgeschenke hingestellt hat, und noch mehr, daß er den Begabten verpflichten wollte, den Besitz durch sein Leben zu hüten und zu mehren, gibt ihm unter den nützlichen Ästhetikern eine hervorragende Stellung."

Anmerkungen zum Nachtrage.

501 (S. 173, o.). Wie schon im Vorworte angedeutet, wurden einige der Jugendaufsätze und Jugendgedichte hier im Nachtrage mit aufgenommen, um das Bild des Schriftstellers Schumann zu vervollständigen. Sie lassen die hohe schriftstellerische Begabung bereits deutlich erkennen und tragen zum Verständnis des poetischen Stiles namentlich der ersten Schriftstellerzeit bei. Erstaunlich ist auch der Gedankenreichtum des 17jährigen Jünglings. Die Aufsätze, teilweise schon von Jansen in einem Aufsatze »Aus Robert Schumanns Schulzeit« (»Musik« 1906, Heft 20 [1. Schumannheft]) veröffentlicht, sind Schulaufsätze aus den beiden letzten Gymnasialjahren 1826/28. —

Die Namen der vielen berühmten Männer, die als Beispiele hier angeführt sind, wurden nicht mit in das Namenverzeichnis aufgenommen.

501a (S. 180, u.). Diese Aufzählung erinnert lebhaft an das Werk »Bildnisse berühmter Männer aller Zeit« — eine Sammlung von Kupferstichen mit kurzer biographischer Textbeilage —, welches im Verlag der väterlichen Buchhandlung von 1818 an erschienen war, und an dem der Gymnasiast Robert damals kurz vorher noch mitgearbeitet hatte.

502 (S. 190, o.). Auch diese Jugendgedichte sind bis auf das erste und das letzte bereits veröffentlicht (von Wasielewski und Jansen und Ferd. Schumann) und nur hier zusammengestellt (s. Wasielewski, »Rob. Schumann«, Anhang; Jansen, »Aus Rob. Schumanns Schulzeit« [1. Schumannheft der »Musik«] und Ferd. Schumann, »Aus R. Schumanns Vaterhause«, »Dresd. Anzeiger«, Sonntagsbeil. 23, 1910). Bei allen außer den »Polyrhythmen« ist das Datum angegeben. Die »Polyrhythmen« — Jean Paul nachgebildet — stammen ebenfalls aus den letzten Gymnasialjahren, also Ostern 1826—1828.

503 (S. 200, u.). Einige der 63 Artikel, welche Schumann 1834 für das von Herloßsohn und Lühe herausgegebene »Damenkonversationslexikon« schrieb, sollen deswegen hier zum Abdruck gelangen, weil sie zeigen, wie vielseitig sich Schumann damals schon mit Musikgeschichte, Musiktheorie beschäftigt, und wie sicher er sich bereits sein Urteil über musikalische Personen und Dinge gebildet hatte. Die lexikalische Arbeit scheint ihn interessiert zu haben, denn in späteren Jahren hatte er u. a. den Plan, selbst ein Lexikon herauszugeben. 1834 gab er die Arbeit jedenfalls nur auf, weil er durch die am 1. April 1834 von ihm begründete Zt. voll in Anspruch genommen war. — Die Artikel sind in dem Lexikon alle mit R. S. unterzeichnet.

504 (S. 202, o.). Später urteilte Schumann etwas strenger über Bellini. So schreibt er 12. 7. 36 an K. F. Becker, daß er sich im stillen freue, wegen einer Reise die

»Puritaner« nicht hören (also dann über sie berichten) zu müssen. Noch später gebraucht er einmal R. Wagner gegenüber den Ausdruck „Bellinismus“ (der an der Dresdner Hofoper herrsche), was Wagner aber zurückweist.

505 (S. 203, u.). Dieser Artikel ging unter der Überschrift »Zeitgenossen« in die N. Zt. f. M. (Bd. 2, 26) über, mit folgender Fußnote: „Auf Ersuchen der Redaktion des »Damenkonversationslexikon« als Probe mitgeteilt, wie in ihrem Buch die musikalischen Artikel abgefaßt sind. D. Red.“

506 (S. 206, m. u. 207, m.). Da Schumann die Artikel nur bis Buchstabe C geschrieben hat, wurde hier, um die alphabetische Reihe in den Artikeln beizubehalten, bezüglich der Anwendung der neuen Rechtschreibung eine Ausnahme gemacht.

507 (S. 207, m.). Zu vgl. hierzu die Behandlung derselben Sache in Aufs. 19, Bd. I, 105.

508 (S. 211, u.). Es war wohl zugleich auch eine ironisierende Nachahmung der Finkschen Zeitung, welche 1832 eine Rezension desselben Heftes gebracht hatte und sich überhaupt durch ihre pünktlichen Bemerkungen über Druck und Papier auszeichnete. Der letzte Absatz („Die Ausgabe ist“ usw.) legt diese Deutung nahe, nachdem Schumann sich noch kurz vorher (1834, S. 31) über die „abgelebten Rezensionsendreime über Ausstattung und treffliches Papier“ unmißverständlich genug geäußert hatte. — Diese dritte Rezension ist hier aufgenommen worden, um noch ein weiteres Beispiel von Schumanns Verfahren zu geben, ein und dasselbe Werk aus verschiedener Anschauungsweise heraus zu beurteilen.

509 (S. 212, o.). In dem Katalog der Berliozschen Werke vom Jahre 1852 steht die Sinfonie als Op. 14a.

510 (S. 213, u.). Berlioz' Geliebte war die englische Schauspielerin Miß Harriet Smitson.

510a (S. 214, u.). Wie Diakonus Emil Flechsig, der Jugendfreund R. Schumanns, erwähnt, hatte Schumann in seiner Jugend eine große Verehrung für diesen Dichter.

511 (S. 216, u.). „Die Kapricen scheinen mir mit den Etüden auf ziemlich gleicher Stufe zu stehen, weshalb ich das damalige Urteil nachzuschlagen bitte; sie verdienten eine weitläufigere Besprechung, die wir uns vorderhand wegen Mangel an Raum versagen müssen.“

512 (S. 216, u.). [Beurteilung der ersten Werke Schumanns.] Von den ersten fünf Werken Schumanns finden sich Besprechungen in Finks »Allgem. Mus. Zeitg.« 1833: Werk 1, 2, 3 und 5; Webers »Cäcilia« 1834: Werk 1, 2, 4 und 5; Castellis »Allgem. Mus. Anzeiger« 1832: Werk 1 und 2; 1833: Werk 3; 1834: Werk 5; 1835: Werk 4 (zusammen mit 7 und 8); Rellstabs »Iris« 1832: Werk 1 und 2; 1833: Werk 3; 1834: Werk 4 und 5.

a) [Rellstab und Schumann.] Rellstabs Rezension (»Iris« 1832, S. 83) war kühl, aber nicht unfreundlich gehalten. Ihm fehlte der „Schlüssel“, um die „Rätsel“ der Komposition lösen zu können. „Das Kunstwerk darf nicht durch ein fremdes Etwas, es muß ganz allein, voll, durch sich selbst verständlich sein; die Seele muß in ihm, nicht außer ihm wohnen, sonst ist es nicht mehr als der Leichnam auf der Bahre, dessen Seele schon über den Sternen weilt.“ Rellstab schloß mit den Worten: „Mit Liebe und Freundschaft reiche ich dem Dichter,

wenn auch nur in Tönen, die Hand; dem Musiker strecke ich die Hand auch entgegen, aber mit einem scharfen Hieber bewaffnet und in der Auslage zum Zweikampf." Die Rezension stimmte Schumann froh und dankbar, so daß selbst der „hingeworfene Handschuh" ihn nicht verletzte. „Ich heb' ihn aber auf" (schrieb er Rellstab bei Zusendung der »Paganini-Studien« Werk 3) „mit den beifolgenden Paganinianis. Nehmen Sie die Arbeit in Gunst auf und meine Bitte um gütige Vormundschaft. Spreche ich auch nur für ein Stiefkind, so zog ich es groß mit Fleiß und Lust, auch nicht ohne eigenes Interesse, da es mein theoretisches Examen vor der Kritik sein soll. Im Ernst, — die Arbeit war herrlich, aber sonst nicht leicht, da die Harmonien oft dunkel und mehrdeutig (selbst unkorrekt), auch manche der Kapricen an Rundung und Einheit der Form nicht ganz meisterhaft zu nennen sind. Beim ersten Durchspielen eines solchen einstimmigen Satzes ist's einem oft wie in einem luftleeren Raum; später, wenn man die feinen durchgehenden Seelenfäden aufgegriffen hat, wird es aber schön und licht und der fremde Genius klar. Doch mag ich lieber sechs eigene machen als noch einmal drei bearbeiten." Nach der (lobenden) Anzeige dieses Heftes (»Iris« 1833, S. 3) erschienen im Jahrgang 1834 Besprechungen des 4. und 5. Werkes. »Intermezzi«, Werk 4 und »Impromptu über ein Thema von Klara Wieck«, Werk 5. Über die »Intermezzi« sagt Rellstab: „. . . Bestrebte sich der Komponist ebenso, das Natürliche zu erreichen, wie er sich Mühe gibt, originell durch Seltsamkeit zu sein, so müßten wir alle Achtung vor ihm haben. So aber glauben wir und sagen es ihm geradeheraus, daß er auf einem völligen Irrwege ist. In seiner Arbeit behagt uns, und wie könnte es anders sein, einzelnes sehr wohl, allein das Ganze stößt uns durchaus zurück. Diese Art von Modulation, diese abgebrochenen Rhythmen, diese gesuchten Künsteleien der Finger, alles tut der Natur Gewalt an. Zugleich werden die Kompositionen dadurch sehr schwierig, und der Verfasser verlangt also auch ein besonderes Studium für seine freudlose Arbeit von uns. Dies ist zuviel. . . . Unser Wunsch ist, diese Worte möchten den Komponisten nicht kränken, sondern bestimmen, einen andern Weg einzuschlagen."

Trotz der abfälligen Kritiken blieb Schumanns Gesinnung gegen Rellstab dieselbe achtungsvolle, die auch aus der »Journalschau« (N. Zt. 1834, S. 193) hervorleuchtet, worin die »Iris« eine eingehende Besprechung findet. Sie lautete im wesentlichen:

„Im ehrendsten Sinne könnte man den Titel gleich für den Träger wie für die Last nehmen, teils für den Regenbogen selbst, teils für die Göttin, die auf ihm vom Himmel gleitet. Dort könnte man ihn als siebenfarbigen Halbkreis des Friedens deuten, hier wäre es die Himmlische, die Kunde bringt von ihren Ebenbürtigen. Die indische Sage geht noch weiter und läßt alle Götter auf dieser ätherischen Hängebrücke zur Erde hinabsteigen. Es klänge nach Schmeichelei (wenn sie auch Rezensenten Rezensenten gegenüber mehr ausüben als gegen Autoren), wollte man vom Vorliegenden das letzte behaupten. Aber einzelne kommen in Augenblicken herab, nicht allein welche von Fleisch und Gestalt, sondern von Geist und Gedanken, noch dazu griechische, leise verhüllte. [Folgen Zitate aus der »Iris«.] Man könnte die Regenbogenvergleiche noch weiter treiben, etwa entschuldigend: ‚hat doch der Astronom Frauenhofer in den reinen Irisfarben dunkelschwarze Streifen entdeckt, und du wolltest zürnen, wenn einmal eine schöne Seele irrt‘? oder tadelnd: ‚diese »Iris« ist allerdings ein Regenbogen, der, wie der idealische Mensch, mit dem Fuß an der Erde haftet, während das

Haupt die Wolken berührt, er ist aber einfarbig', oder auf die Zeit angewandt: ,der unbewölkte Himmel malt keinen, wohl aber der dunkle — desto fester tritt er dann hervor'. Und dergleichen ließe sich viel sagen, wäre man nicht vom Ernst einer Journalschau lebhaft durchdrungen. Rellstab selbst war es (haben wir gehört), der sich einmal mündlich gegen einen Freund über die jetzige Zeit und die Kunstmenschen in ihr geäußert: einen Hasen können sie totschießen, einen Löwen aber nicht erwürgen. Dieser Timonsgedanke, ob er schon packt, schneidet denn auch überall durch."

An verschiedene abfällige Urteile Rellstabs über jüngere Komponisten (Schumann, Keßler und namentlich Chopin), in denen er „eine ganze Schule für Irrungen" erblickte, knüpft Schumann folgende Bemerkungen: „Wir glauben und hoffen nicht, daß Rellstabs Kraftmaß als Virtuos ihn in seinem Urteil bestimme. Er selbst wird nicht von Schiller verlangen, daß er seinen hundertstimmigen »Wallenstein« ungeschrieben lassen sollen, weil ihn Winkeltruppen nicht aufführen können, oder einen Reisenden, der vielleicht nach Griechenland wandert, glauben machen wollen, er sei auf einem falschen Wege, weil er (Rellstab) nach dem Norden zu will — verschiedene Kräfte verlangen verschiedene Nahrung, und wir gehen eben nicht denselben Weg. Es scheint uns aber hier der Ort, obwohl dem Versprechen der Einleitungsworte der Journalschau entgegen, nach dem wir die einzelnen Organe durch sich selbst sprechen lassen wollten, unsere Meinung über diesen Gegenstand auszusprechen. Sie geht dahin.

Rellstab hat das Verdienst, der erste zu sein, der ohne Rücksicht, mit Ausdauer, daher mit Glück die Richtung unterbrochen hat, welche die Deutschen den Italienern und Franzosen nachzugehen anfingen. Damit zugleich tat er einen Angriff gegen die verkühlte kritische Sprachweise, gegen den Geist der Unentschiedenheit, der sich den Schein der Unparteilichkeit gab, um seine Charakterlosigkeit zu verbergen. Sonderbar kam es jedoch, daß, während er dem Feind auf den Fersen nachfolgte mit allen Waffen des Witzes und Spottes (das Engelsschwert ist noch einem Kunstgenie aufgehoben), im Rücken ein neuer aufstand, von dem er selbst zugibt, daß er vornehmerer Abkunft sei. Hätte er sich mit dem letzten vereint, so war jener ohne weiteres verloren. So aber kam er dem edleren Gegner, der noch dazu jugendlich, zukunftsvoll, also mächtiger dasteht, keine Spanne entgegen, ja er blieb mit einem Starrsinn auf seiner Stelle, daß dieser ihn nun weniger beachtete, während er sonst einen wohlwollenden Vorwurf des Exzentrischen und Extremen dankbar aufgenommen und benutzt hätte. Erst in der jüngsten Zeit scheinen sich beide Parteien anzunähern; wenigstens erkannte die eine das neue Fürstentum de facto an, das die andere schon de jure zu besitzen glaubt. .... Wie dem auch sei, möge durch diesen Gegendruck die neue Blüte länger zurückgehalten worden oder die künftige Frucht eine wirklich giftige sein, so bleibt an sich die Gesinnung dieser Götterbotin eine edle, ihres Ursprungs würdige, und wenn auch die Ehrfurcht vor zwei Künstlern, Bernhard Klein und Ludwig Berger, die Schuld tragen sollte, daß Rellstab die späteren Zeitgenossen zurückmessen wollte, so bleibt es immer anzuerkennen, daß diese Geister, die vielleicht sonst, wenn nicht untergegangen, doch übersehen worden wären, von ihm verherrlicht worden sind, wie sie es in solchem Maß verdienen. ... Wir schließen diese Bemerkungen mit Dank gegen einen echten Künstler; er ist Ludwig Rellstab selbst. Der ältere Streiter hat uns jüngere Kunstkämpen unaufgefordert mit solcher Teilnahme der Welt als turnierfähige Jünglinge vorgestellt [vgl. »Iris« 1834, S. 87], daß wir die Schwerter um so schärfer schliffen, einzuhauen in alles

Kranke, Unkünstlerische und Häßliche. Und wenn wir auch hier und da anderes schützten und angriffen, so erinnere er sich der Worte, die er uns vor kurzem selbst schrieb: ‚Es gäbe ein großes Unglück, wenn wir stets dieselbe Ansicht teilten, da selbst das Vielseitigste noch einseitig ist gegen die tausendseitige Welt in der Menschenbrust.‘"

Die persönlichen Beziehungen der beiden Redakteure zueinander waren die ersten Jahre freundlicher Art, Rellstab beteiligte sich 1834 und 35 sogar als Mitarbeiter an der N. Zt. Dagegen hat er sich mit den Kompositionen Schumanns niemals befreunden können; sie berührten ihn „förmlich unangenehm", wie er bei Besprechung des Allegros Werk 8 sagte. „Wir werden leider mit dem sonst so von uns geachteten, wir möchten sagen uns befreundeten Komponisten hier stets aufeinandertreffen wie entgegengesetzte Pole des Magnets" (1836, S. 40). Das war ein im Grunde unhaltbares Verhältnis. Allmählich trat denn auch eine Wandlung ein, die damit begann, daß Rellstab in der Pariser »Gazette musicale« (1837, Nr. 50) gelegentlich eines Berichts über den Zustand der Musik in Deutschland von der N. Zt. tadelnd bemerkte, „daß sich ihre Mitarbeiter leider gar zu oft untereinander selbst lobten". Schumann wies diese verletzende Äußerung gegen ein „mit Opfern erhaltenes Institut, das seine ganze Ehre gerade in seine bewiesene Unparteilichkeit, seine treu bewahrte Künstlergesinnung setzt", mit ernsten Worten zurück (Zt. 1838, 8, 28; »Gazette musicale« 1837, S. 577). Mit dem guten Einvernehmen zwischen beiden war es vorbei. Zwar brachte die »Iris« hernach noch zwei Besprechungen Schumannscher Werke — der »sinfonischen Etüden« (1838) und der »Kinderszenen« (1839) — aber namentlich die letztere war in so überlegen-abweisendem Tone geschrieben, daß Schumann seinen Unwillen nicht verbarg. „Ungeschickteres und Bornierteres ist mir nicht leicht vorgekommen", schrieb er an Dorn, „als es Rellstab über meine »Kinderszenen« geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche mir die Töne dann danach. . . . Rellstab sieht aber wahrhaftig nicht viel über das A B C hinaus manchmal und will nur Akkorde." Auch in der Zt. wurde Schumanns bis dahin sehr rücksichtsvolle Haltung gegen Rellstab eine andere, die Verschiedenheit ihrer Kunstrichtung trat schärfer hervor. Daß Schumann trotzdem doch keine feindselige Gesinnung gegen Rellstab hegte, ersieht man aus den Worten, mit denen er (Zt. 1842, 16, 8) die Nachricht von dem Aufhören der »Iris« meldet: „Herr Rellstab scheidet mit so anteilerregenden Worten von seinen Lesern, daß man ihn nur ungern ziehen sieht. Wir bedauern den Zurücktritt dieses wenn oft starren, aber redlichen und ehrenwerten Mannes auf das aufrichtigste." —

b) [Gottfr. Weber über Schumann.] Schumanns Verhältnis zu Gottfried Weber und dessen »Cäcilia« war immer ein erfreuliches. „Große Freude" machte ihm die Beurteilung seiner Erstlingswerke durch G. Weber (den „auserlesensten unserer Kritiker"). Ein Auszug daraus mag darlegen, daß Weber zu den wenigen gehörte, die Schumanns Begabung früh erkannten. „Nicht versagen darf ich dem (wie ich wiederholt voraussetze, jungen) Komponisten das Zeugnis, daß aus seinen — nicht sowohl unreifen, als vielmehr im Treibhaus vorzeitigen Haschens nach Außerordentlichkeit gereiften Produktionen dennoch so viel Genialität hervorblickt, daß man gar nicht wissen kann, ob er nicht aus dem gegenwärtigen Gewirre abenteuerlicher Tongebilde seinerzeit den Weg zur Einfachheit und Natürlichkeit zurück und von da zur Höhe der Kunst finden wird. Ich habe zwar schon oft daran erinnert und es jungen Tondichtern als Studienplan zur Nachahmung empfohlen, daß das höchste Musikgenie aller Zeiten,

Mozart, mit ganz einfachen, ja bis zur Trivialität einfachen, nur immer auf Wohlklang berechneten Kompositionen angefangen und so, von unten anfangend, die höchste Stufe erstiegen hat, auf welcher er sich dann erst erlaubte, dem Gehöre mitunter auch wohl einmal etwas Ungewöhnliches und Herbes zu bieten, (was er in seiner vollendeten klassischen letzten Epoche sogar wieder gänzlich unterließ! — die Introduktion zum C-dur-Quartett war das letzte, was er sich in dieser Art erlaubt hatte;) — unsere heutige Generation aber will es nicht machen wie Mozart, will nicht von unten, sondern gleich oben und allerwenigstens mit dem anfangen, was Mozart auf seiner Höhe sich erlaubt (noch höher aber sogar wieder aufgegeben) hat. Doch auch diesem Bildungsgange wollen wir keineswegs das Verdammungsurteil sprechen; auch er kann durch Umwege, namentlich durch den des Zurückkehrens zur Natürlichkeit und Einfachheit, ans Ziel führen, — und ich wiederhole es: wer weiß, was aus einem, wenn auch allzu vorzeitig wilde Funken sprühenden jungen Künstler, wie Herr Schumann, noch werden kann? Wir wenigstens wollen ihm das beste Glück nicht nur wünschen, sondern wir dürfen es auch hoffen, indem ihm an manchen Orten, wo das ewige Bestreben, ganz außerordentlich genial und original zu sein, ihn vorübergehend zu verlassen scheint, gar manches recht lobenswert gelingt."

Weitere Besprechungen Schumannscher Werke erschienen in der »Cäcilia« nicht. Als Beweis aber für Webers Aufmerksamkeit auf den Komponisten darf es gelten, daß er sich im Dezember 1837 mit der Bitte an Schumann wandte, ihm seine zuletzt erschienenen Werke einzusenden (vgl. Kohuts »Friedr. Wieck«, S. 109). Eine Rezension derselben ist freilich nicht erfolgt. G. Weber starb den 21. Sept. 1839. —

c) [Castelli über Schumann.] Castellis »Allgem. Musikal. Anzeiger« hat Schumanns Kompositionen immer nur günstig beurteilt, was in einem Wiener Blatte der dreißiger Jahre doppelt auffällt. Hier folge das Wesentliche aus den Beurteilungen.

(Über Werk 1 und 2. »Abeggvariationen« und »Papillons.«) „Es ist allerwege hübsch, wenn man auf eigenen Füßen ruht und keiner Krücken noch anderer Schultern zur Unterstützung benötigt. Der uns zum ersten Male begegnende, wahrscheinlich noch jugendliche Tondichter gehört zu den seltenen Erscheinungen der Zeit; er hängt an keiner Schule, schöpft aus sich selbst, prunkt nicht mit fremden, im Schweiße des Angesichts zusammengelesenen Federn; hat sich eine neue ideale Welt erschaffen, worin er fast mutwillig, zuweilen sogar mit origineller Bizarrerie herumschwärmt; und schon aus diesem Grunde, eben weil ihm die Phönixeigentümlichkeit innewohnt, der Akkolade [des Ritterschlags] nicht unwert ist. Freilich werden manche, sonderlich jene, für welche beispielsweise Jean Pauls tiefgefühlte Lebensbilder böhmische Dörfer sind, oder welche vor Beethovens genialen Blitzstrahlen abhorreszieren, als ob ihnen ein Vomitiv verabreicht würde — probabiliter, sag' ich, werden diese Herren in as und es auch daran gewaltig Ärgernis nehmen, ob der Kühnheit des obskuren Neophyten das Näslein rümpfen und erklecklich Aufsehen davon machen; vielleicht wohl gar über das: ‚wie es ist‘ und ‚wie es sein sollte‘ einige Bücher Papier konsumieren und ein Viertelhundert Federn abstumpfen; — immerhin! — was einmal der Öffentlichkeit übergeben wird, fällt auch dem allgemeinen Urteile anheim; ein belehrendes verschmäht nur der Eigendünkel, während es der nach Höherem Strebende dankbar empfängt, aber treu bleibt seinem Genius, der ihn nicht leicht auf eine Irrbahn verleitet. ..." (1832, Nr. 26).

(Über Werk 3. »Paganinistudien«.) Nach eingehender Besprechung des die Studien einleitenden Vorwortes lauten die Schlußworte:

„Der Sache Wichtigkeit mag dieser ungewöhnlich ausgedehnten Anzeige zur Entschuldigung dienen. Es war ein mit zahllosen Schwierigkeiten verknüpftes Problem; doch es ward begonnen mit gleich großer Liebe, Beharrlichkeit und Umsicht und steht nun vollendet da auf eine Art und Weise, daß alle Pianisten wahre Freude, vielen Genuß daran haben und dem Verfasser dafür hochverpflichtet sich bekennen müssen" (1833, Nr. 10).

(Über Werk 5. »Impromptu«.) „Wir gestehen offenherzig, lange, vielleicht noch nie, sind uns so höchst eigentümliche, wunderbare, ganz originelle Ideengänge vorgekommen wie in diesen 12 thematisch geführten Sätzen, von denen nur die beiden letzten länger ausgesponnen, die gleichsam Variationen zu sein scheinen und doch wieder keine sind, die fast unschuldig aussehen und dennoch die heimliche Tücke, den losen Schalk nicht bergen können. Mit Bewunderung haben wir die selbständige Auffassung, das konsequente Festhalten, die ungemein fleißige Arbeit, die fremdartigen Rhythmen, die reiche Phantasie schon beim aufmerksamen Durchlesen erkannt. ... Indem wir den Inhalt dieser 15 Seiten — nach bester Überzeugung — ein wirklich geniales Kunstprodukt nennen, so mit vielen, die einen gefeierten Namen an der Stirn tragen, ungescheut sich messen darf, muß auch der Verlagshandlung mit Auszeichnung gedacht werden; schon die Herausgabe eines Werkes, das so himmelweit die Grenzen einer beliebten Popularität überschreitet und demnach geringen finanziellen Gewinn verheißt, fordert einen beherzten Entschluß, wie ihn nur Selbstkenntnis und reiner Kunstsinn erzeugen kann ..." (1834, Nr. 37).

Diese Rezensionen sind mit der Chiffre 76 gezeichnet, hinter der, wie Schumann vermutete, Grillparzer sich versteckte. Nach Hanslicks Mitteilung aber (»Musikal. Stationen« S. 356) hat Grillparzer sein Talent als Musikkritiker „niemals für die Öffentlichkeit ausgeübt".

Die folgende, mit „56" gezeichnete Besprechung der »Intermezzi« sei hier noch mit herangezogen, obwohl sie erst ein paar Monate später erschien, als Schumann auf die bereits vorhandenen hinwies.

„Einer unserer liebwerten Kollegen hat sich schon bei mehreren Anlässen über die genialen Kompositionen dieses interessanten Pianisten gebührend ausgesprochen, und die vorliegenden Werke [Tokkata, Allegro und Intermezzi] zwingen uns, jenem allerdings kompetenten Urteile beizupflichten. Wir haben selbe genau sorgfältig, strengprüfend durchgesehen oder, richtiger bezeichnet: durchstudiert; können jedoch ohne versinnlich erläuternde Notenbeispiele, so uns leider nicht zu Gebote stehen, platterdings keinen vollständigen Abriß davon geben; hoffen indessen, daß auch das Inhaltsskelett den beabsichtigten Zweck nicht verfehlen und die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde erregen müsse ..." (1835, Nr. 39).

In einer (von Schumann unerwähnt gebliebenen) Anzeige der »Intermezzi« im »Kometen« vom 7. 3. 34 wird gesagt, daß sie sich „der Form nach den größeren Beethovenschen Scherzos anschließen und hinsichtlich ihrer schönen, außerordentlich vollstimmigen Harmonie sowohl, als wegen der charaktervollen, niemals ins Gewöhnliche streifenden Melodie genial und höchst gelungen genannt zu werden verdienen". Der Komponist wird auf die Sonatenform hingewiesen, in der er „Ausgezeichnetes

leisten werde". Die verwerfende Rezension der »Intermezzi« in der »Iris« veranlaßt den (ungenannten) Beurteiler zu der Bemerkung, daß sie „einen gerechten Zweifel gegen Rellstabs kritische Autorität" errege. —

e) [Knorr über Schumann.] Es sei hier dann noch eine Charakteristik der »Papillons« mitgeteilt, welche in J. Knorrs »Führer auf dem Felde der Klavierunterrichtsliteratur« (Leipzig, C. F. Kahnt) enthalten und auf Schumann selbst zurückzuführen ist. Knorr, der in den ersten dreißiger Jahren viel mit Schumann musikalisch verkehrte, schreibt:

„Papillons. Poetische Kleinigkeiten aus einem reichen musikalischen Gedankenschatze herausgegriffen und zusammengestellt, wie sie das bunte Durcheinanderflattern (papillons) auf einem Faschingballe zu malen am besten geeignet schienen. Das Bild vollständig zu machen, ward die Schlußnummer hinzukomponiert.

Welchen Sinn von diesem angedeuteten Standpunkt aus man den einzelnen Nummern unterlegen wolle, ist im Grunde genommen ganz einerlei; doch möge Schumanns eigene Interpretation derselben hier einen Platz finden.

Nr. 1. Eigentliche, der Introduktion folgende Eröffnungsmelodie.

Nr. 2. Imposanter Eindruck eines erleuchteten Saals; buntes Flimmern der Lichter durcheinander.

Nr. 3. Verschiedene Maskenzüge, die sich (im Kanon) durchkreuzen.

Nr. 4. Ein Arlequin, der sich neckend darunter mengt.

Nr. 5. Eine skizzierte Polonäse.

Nr. 6. Eine Szene im Trinkzimmer, dazwischen (im 2. und 4. Teil) Musik draußen im Saal.

Nr. 7. und 8. Darauf bezügliche Fortsetzung, deren Mitteilung an dieser Stelle zu lang sein würde.

Nr. 9. Infolge einer kurzen Musikpause entstandenes Gewühl durcheinander.

Nr. 10. Man beginnt (1. Hälfte des 1. Teils) sich schon wieder zu sammeln, und alles läuft (2. Hälfte desselben Teils) herzu, da (im 2. Teil) die Musik aufs neue ertönt, dieselbe Musik, welche früher (Nr. 6) in der Ferne gehört ward, nur jetzt in der Nähe sich, sozusagen, gröber ausnimmt.

Das folgende ist eine Art »Aufforderung zum Tanz«, bei welcher sogar die fashionable Welt im Frack nicht übersehen zu sein scheint.

Nr. 11. Eine (in freier Form) ausgeführte Polonäse mit Trio.

Nr. 12. Gleichsam zum Kehraus die bekannte Großvatermelodie, nachher verbunden mit jener oben erwähnten Eröffnungsmelodie. Doch erlahmt nunmehr (wo die Synkopen eintreten), die nächtliche Lust unaufhaltsam, und alles zerstreut sich bis auf den letzten Mann. Die Turmuhr schlägt sechs, womit das Geräusch der Faschingsnacht vollends verstummt. Zu Hause endlich angelangt, will man der Ruhe pflegen, doch lange klingt's und singt's noch im Gehöre nach." —

In der zweiten Auflage der »Papillons« hat Schumann (außer einigen kleinen Änderungen in Nr. 2, 6 und 7) gegen das Ende des Finales die Worte nachgefügt: „Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die Turmuhr schlägt sechs." —

f) [Schumann über seine »Papillons«.] Eine etwas andere Deutung gibt Schumann den »Papillons« in einem Briefe an Rellstab, dem er sie zur Beurteilung eingesandt hatte: „Weniger für den Redakteur der »Iris«, als den Dichter

und den Geistesverwandten Jean Pauls erlaub' ich mir, den »Papillons« einige Worte über ihr Entstehen hinzuzufügen, da der Faden, der sie ineinander schlingen soll, kaum sichtbar ist. Ew. Wohlgeboren erinnern sich der letzten Szenen in den »Flegeljahren« — Larventanz — Walt — Vult — Masken — Wina — Vults Tanzen — das Umtauschen der Masken — Geständnisse — Zorn — Enthüllungen — Forteilen — Schlußszene und dann der fortgehende Bruder. Noch oft wendete ich die letzte Seite um: denn der Schluß schien mir nur ein neuer Anfang — fast unbewußt war ich am Klavier, und so entstand ein »Papillon« nach dem andern. Möchten Ew. Wohlgeboren in diesen Ursprüngen eine Entschuldigung des Ganzen finden, das im Einzelnen sehr oft eine verdient!" — Frau Henriette Voigt gegenüber bemerkte Schumann (1834), daß er den Text der Musik untergelegt, nicht umgekehrt. „Sind Ihnen die »Papillons« nicht an sich klar? Es ist mir interessant, dies zu erfahren." —

Eine recht hübsche Zusammenstellung von eigenen Äußerungen Schumanns über seine Werke findet sich in dem »Schumannbrevier« von F. Kerst, Verlag Schuster & Löffler, Berlin 1905.

513 (S. 222, u.). Fußnote der Zt.: Eben erhalte ich Werk 21 desselben Komponisten, drei Notturnos. Auch hier zeigen sich dieselben freundlichen Anlagen, namentlich im letzten verliebten Mazurkenständchen; zur Schönheit fehlt aber noch viel, ja sogar äußere Abrundung und Reife. Jedenfalls hätten sie eine anständigere Vignette verdient, die am Ende gar noch witzig sein soll.

514 (S. 224, o.). Das Werk widmete Schumann J. Moscheles.

515 (S. 233, u.). Vgl. hierzu Anm. 311.

516 (S. 238, o.). „Ihre Kompositionen sehe ich mir eben genauer an; gewiß werden sie in der Zt. besprochen und, wie Sie es selbst am liebsten wollen, offen und aufrichtig. Sie haben, wie mir scheint, noch mit der Form zu ringen. Schreiben Sie noch recht viel für Gesang, auch mehr Vierstimmiges, und lassen sich's vorsingen. Dies wird Ihnen, glaub ich, von Nutzen sein", schreibt Schumann an Montag 26. 7. 41. (Jansen »Grenzboten« 1898 Nr. 30.)

517 (S. 260, o.). So lautete die Überschrift ursprünglich, Jansen änderte sie bei der Aufnahme in die 4. Aufl. der Ges. Schr. um in „Die Dv." Die Leipziger Stadtbibliothek besitzt ein vollständiges Exemplar der Zeitschrift »Komet«.

518 (S. 260, o.). Dieser Aufsatz gehört vermutlich zu den in Schumanns Briefen erwähnten „Vorarbeiten" für die musikalische Zeitschrift, die er im Verein mit Gleichgesinnten zu gründen beabsichtigte. Sie sollte im Herbst 1833 ins Leben treten und Fr. Hofmeister den Verlag übernehmen. Da dieser sich hernach aber wieder zurückzog und auch Schumanns Bruder in Schneeberg den Verlag ablehnen mußte, weil seine buchhändlerischen Kräfte anderweitig in Anspruch genommen waren, so galt der Plan Ende des Jahres 1833 als gescheitert. Inzwischen erschien dieser Aufsatz im »Kometen«, d. h. in dessen Beiblatt »Zeitung für Reisen und Reisende«, in den Nummern vom 7. und 14. 12. 33 und 12. 1. 34.

519 (S. 260, m.). Rellstabs Musikzeitung »Iris«. — Die nun folgende Stelle findet sich auch in der Zt. und zwar als Motto zu Nr. 49 des 1. Bandes, in welcher Nummer in einer Journalschau auch die »Iris« besprochen ist. — Vgl. hierzu auch Anm. 512(a).

520 (S. 261, m.). Mit „Friedrich“ (hernach immer „Fritz Friedrich“) ist J. P. Lyser gemeint. Lyser war der Sohn eines Schauspielerpaares und wollte sich anfänglich zum Musiker bilden, verlor aber vom sechzehnten Jahre an nach und nach das Gehör und wurde Maler und Schriftsteller. Über seine immer zunehmende Taubheit bekannte er 1844: „Ich war 1834 ganz taub geworden, so, daß ich nur auf Stunden, durch die stärksten Reizmittel, die aber meine Gesundheit gänzlich zugrunde zu richten drohten, mir das Gehör für Musik wieder verschaffen konnte. Worte hörte ich nie wieder.“ Lyser war ein Duzfreund von Schumann, lebte Anfang der dreißiger Jahre in Leipzig und schrieb 1834 für die N. Zt. seine ersten Novellen („von einem ehemaligen Thomasschüler“), die teilweise in seine Sammlungen »Kunstnovellen« (1835 und 1837) übergegangen sind. Die 1839 bis 42 beigesteuerten Novellen sind mit seinem eigenen Namen, die Korrespondenzen (»Davidsbündlerbriefe«) aus Dresden (wo er seit November 1835 lebte) mit „Fritz Friedrich“ gezeichnet. „Bücher könnte man über ihn schreiben“, heißt es z. B. in Schumanns handschriftlichen Aufzeichnungen »Menschen«. Lyser war als belletristischer Schriftsteller und Mitarbeiter aller möglichen Tagesblätter äußerst fruchtbar. Die Erzeugnisse seiner Feder sind aber von sehr ungleichem Wert und jetzt größtenteils vergessen. In neuerer Zeit ist Lyser jedoch wieder zum Gegenstand eingehender Darstellung geworden. Vgl. L. Hirschberg, J. P. Lyser. Zeitschr. f. Bücherfreunde, 10. Jahrg. Heft 8 (Nov. 1906) und das große Werk von F. Hirth. 1911. Verlag Georg Müller, Leipzig und München. — Von Gram und Sorgen aller Art verbittert — seine Frau trennte sich von ihm und heiratete den Komponisten Pearson — beschloß Lyser sein unstetes Leben im Jahre 1859 zu Altona.

„Bg.“ halte ich mit Jansen für eine Abkürzung von „Bergen“, Gustav Bergen, der Literat oder Musiker oder etwas von beiden war. Schumann führt ihn einmal (Brief vom 4. 1. 34) unter seinen „täglichen Gesellschaftern“ mit auf — freilich als „Berger“, wie der Name in den Jgbr. (S. 229, u.) gedruckt ist. Das beruht aber jedenfalls auf einem Lesefehler, denn Ludwig Berger, an den man zunächst dabei denkt, war nur vorübergehend 1831 und 1836 in Leipzig. Im »Kometen« kommt Bergen ziemlich häufig vor, bald als musikalischer Berichterstatter, bald als Rezensent, in letzterer Eigenschaft meistens über unbedeutende Kompositionen Unbedeutendes sagend. Auch im »Leipziger Tageblatt« trifft man vereinzelt auf seinen Namen. Er war Mitarbeiter an dem (unvollendet gebliebenen) Brüggemannschen Konversationslexikon, ferner Redakteur des (bei J. Wunder herausgekommenen) »Pfennig-Magazins«, eines musikalischen Sammelwerkes, in welchem u. a. L. Schunkes Sonate erschien. (Schumann wollte anfänglich ein „Allegro, Kuntschen gewidmet“ dazu beisteuern, es kam aber nicht dazu.) „Den wunderlichsten Kritiker der Welt“ nennt ihn Schumann in den schon oben bei Lyser erwähnten Aufzeichnungen »Menschen«. Als Komponist hat Bergen eine Anzahl Rondos, Variationen und Tänze für Klavier veröffentlicht. Zur Beurteilung seines künstlerischen Standpunktes genügt es, zu wissen, daß er sein Opus 12 »Pfennig-Magazin-Walzer und 15000 Auflage-Galopp« betitelte und Mendelssohns Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« (1833) „oberflächlich“ fand. Zu Schumanns näherem Umgange hat Bergen nicht gehört. Sein Name kommt auch nicht in der Zt. vor; allenfalls könnten im Jahrgang 1834 eine Korrespondenz, mit „G. B.“, und ein paar kleinere Rezensionen, mit „B.“ gezeichnet, von ihm geschrieben sein.

Mit „St.“ ist Ferdinand Stegmayer, tüchtiger Pianist und Geiger, von 1832 bis 1838 Kapellmeister am Leipziger Theater, gemeint. Schumann hielt viel auf den talentvollen Musiker. „Stegmayer ist auch so ein herrlicher Musikmensch, dem ich viel zu danken habe“, schrieb er (19. 3. 34) der Mutter, „er lebt aber so wüst, daß man nicht mit ihm fortkann.“ (Wahrscheinlich ist die Bemerkung im »Denk- und Dichtbüchlein« über den „etwas dissolut lebenden Künstler S.“ ebenfalls auf Stegmayer zu beziehen, denn in den schon mehrmals erwähnten Aufzeichnungen heißt es von ihm u. a.: „Trinkt stark.“ Aber ebenso heißt es: „ihm möchte ich alles vertrauen“.) An Klara berichtet Schumann humoristisch, Stegmayer habe „eine Petition an den Landtag eingereicht, daß man des Tages schlafen und des Nachts arbeiten möchte“, und fügt schalkisch hinzu: „ich habe sie mit unterzeichnet“. Für die Zt. hatte Schumann auf Stegmayers tätige Unterstützung gerechnet und bezeichnete ihn noch im März 1834 als „Mitdirigenten“ derselben, allein diese Mitarbeiterschaft blieb ein frommer Wunsch. Als sich 1835 das Gerücht von Stegmayers Abgang verbreitet hatte, schrieb Schumann (N. Zt. 1835, 2, 128): „Ist es wahr, daß er uns zu Michaelis ganz verlassen wollte, so wäre das ein unersetzlicher Verlust für Leipzig, da es in ihm einen der ersten Musikmenschen verliert.“ Stegmayer komponierte nur wenig. Schumann gab ihm in einem Briefe an Dorn (1836) das Prädikat „leider sehr faul“ und bemerkte ein anderes Mal in der Zt. (1838, 8, 48), daß Stegmayer „leider noch nicht die Hälfte so viel Werke geschrieben, als er Jahre zählt“. Daß seine günstige Meinung von ihm als Künstler dieselbe geblieben war, bezeugt ein Brief aus dem Jahre 1853 (an K. v. Bruyck), worin er Stegmayer einen „sehr routinierten Musiker“ nennt, dem er „in früherer Zeit manche praktische Belehrung zu danken habe“. Stegmayers Bemerkung über Schumanns Sinfoniesatz (S. 266) ist ganz in seinem Wiener Dialekt wiedergegeben.

„Hf.“ ist wahrscheinlich der Musikalienhändler Friedrich Hofmeister. Er war ein bewegliches Männchen von 51 Jahren mit rabenschwarzem, krausem Haar, — gescheit, witzig (daher auch Präsident der nach dem Muster der Wiener Ludlamshöhle gestifteten literarisch-artistischen Gesellschaft „Tunnel über der Pleiße“), im Grunde aber zu sehr Geschäftsmann, um den Davidsbündler-Ideen sonderlich hold zu sein. Zur Übernahme des Verlags der neuen Musikzeitung war er anfänglich bereit; in seinem Hause hatten Besprechungen darüber stattgefunden (bei welchem Anlaß Schumann einmal einen in dialogischer Form geschriebenen Aufsatz vorlas, wie Wenzel Jansen erzählte), selbst der auszugebende Prospekt war schon entworfen, allein Ende des Jahres 1833 war alles wieder aus. Hofmeister, dem „als Kaufmann an der Gunst des Publikums alles, an der des Kritikers nichts gelegen war“, mochte die Förderung einer Musikzeitung für bedenklich halten, die (nach Schumanns Ausdruck) „als Vertreterin der Anrechte der Poesie alle Schäden der Zeit schonungslos angreifen sollte“. Wie Hofmeister dem neuen kritischen Unternehmen nicht zugetan war, so hegte er auch von Schumanns Zukunft als Komponist keine sonderlichen Erwartungen, was freilich vom kaufmännischen Standpunkt aus und in Anbetracht des geringen Erfolges der von ihm verlegten »Paganini-Studien«, der »Intermezzi« und der Tokkata erklärlich ist. Erst im Jahre 1852 verstand er sich wieder zur Herausgabe eines neuen Schumannschen Werkes, der Violinsonate in A-moll. Als Schumann ihm 1842 die Stichplatten der ursprünglich auf eigene Kosten herausgegebenen Impromptus (Werk 5) um einen Spottpreis anbot, erschien die neue Ausgabe derselben doch erst nach Verlauf von

8 Jahren. — Jedenfalls nimmt sich Hofmeister als „Davidsbündler" etwas sonderbar neben Florestan und Eusebius aus, namentlich wenn man weiß, daß er wenige Jahre später (von 1836 bis 1842) mit Schumanns ehemaligem Zeitschrift-Verbündeten K. Banck so freundschaftliche Briefe wechselte. Das Verständnis für Schumanns Künstlertum, für sein stilles, ernstes, allem anspruchsvollen Scheine abgeneigtes Wesen mußte ihm abgehen, der noch im Jahre 1841, in einem Briefe an Banck, über Schumanns vermeintlichen „Schlaf" witzelte.

Ein bisher unbekannter Brief Schumanns an Hofmeister (vom 15. 11. 42) möge hier mitgeteilt sein. Er bestätigt Jansens obige Ausführungen:

„Ich habe lachen müssen, wie Sie mich den Komponisten beigesellen möchten, die auf Bestellung arbeiten. Ebensowenig kömmt es Ihnen zu, Parallelen zwischen mir und andern Komponisten zu ziehen, um die man Sie nicht gefragt hat. Sie verkennen Ihre Stellung zu mir, und ich verbitte mir ein für allemal Ratschläge und Zumutungen, die mir ein gutes Gedächtnis an Vergangenes noch unpassender erscheinen läßt."

Die Zt. von 1834 und 35 enthält von Hofmeister einige kurze Artikel über die Interessen des Musikhandels.

Hinter „Knif" ist Julius Knorr verborgen. Von Haus aus Philologe, war er zur Musik übergegangen und lebte als Klavierlehrer in Leipzig. Mit seinem Freunde Schumann durch die gleiche Kunstrichtung verbunden, teilte er mit ihm insbesondere den Enthusiasmus für Chopin, erwartete auch von Schumanns Kompositionstalent Großes. Über Knorrs Klavierspiel liegen nur unvollständige Zeugnisse vor. Nach seinem Vortrage der Chopinschen »Don Juan«-Variationen im Gewandhause (27. 10. 31) berichtete Fink kurz, daß der Spieler „viel Fertigkeit gezeigt und verdientes Lob erhalten habe". Auffallend kühl schrieb Schumann (den 11. 1. 32) an Wieck: „K. spielte neulich die Variationen von Chopin, wie Sie wissen. Es war weder schön noch schlecht, weder rein noch unrein, weder groß noch klein — sondern er spielte nun eben die Variationen von Chopin. Darum gefielen sie auch wenig." Um die Laufbahn als Konzertspieler mit Erfolg betreten zu können, scheint es Knorr an Energie gefehlt zu haben; sein Name wurde später durch musikalisch-pädagogische Arbeiten ehrenvoll bekannt. Vgl. hierzu Anm. 513(e) — Der Name „Knif" ergibt von rückwärts gelesen den Namen des alten Fink. Wie Schumann, so hatte auch Knorr eine Liebhaberei für Buchstabenversetzungen und für Rückwärtslesen; jedenfalls lag sowohl der Wahl dieses Namens als auch der Bezeichnung Knifs als „Balkentreter (Bälgetreter) an St. Georg" eine Schelmerei zugrunde, über die man freilich nur Mutmaßungen haben kann. Die »Grenzboten« (1889, IV, 36) erweitern „St. Georg" in „Waisenhauskirche zu St. Georg". Es wäre nicht unmöglich, daß Knorr vorübergehend oder in Vertretung des Organisten F. L. Gradehand die Orgel in der Kirche des Georgenhauses gespielt hätte, wiewohl seine alten Freunde niemals davon gehört haben. Da man aber weiß, daß Knorr, der entschieden humoristisch beanlagt war, immer ein besonderes Vergnügen an der Musterung der niederen musikalischen Ämter gefunden, so möchte eher anzunehmen sein, daß Schumann, um Fink zu necken, den Davidsbündler Knif nannte und als musikalischen Beamten der letzten, niedrigsten Sorte zeichnete. — Der N. Zt. gehörte Knorr 1834 als Mitredakteur an, seine Beiträge sind mit den Ziffern 1, 11 und 21 gezeichnet. Von 1835 an, als Schumann alleiniger Redakteur war, war er nicht mehr Mitarbeiter, da zwischen ihm

und Schumann ernstliche Meinungsverschiedenheiten entstanden waren. Erst 1840 trat er wieder mit Schumann in schriftlichen Verkehr. — Knorrs äußere Erscheinung war eigentümlich: dunkles, glattes Haar, bleiches, mageres Gesicht, hinter der Brille ein paar kluge dunkle Augen, um den zahnlosen Mund ein spärlicher Henri quatre, im Munde die auf und nieder balancierende Zigarre, die Kleidung gleichmäßig dunkel, — denkt man sich dazu den von einem verwachsenen Fuß herrührenden schwankenden Gang und den burschikosen Ziegenhainer in der Hand, so konnte seine Gestalt wohl an Mephisto erinnern. Dieser Eindruck schwand aber, sowie er in ein Gespräch gezogen wurde, in welchem er sich stets als ein liebenswürdiger und geistreicher Künstler zeigte. Hätte er mehr Willenskraft und weniger gutmütigen Leichtsinn besessen, so wäre er wohl auf einen grünen Zweig gekommen; so aber stellte er in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens das Musiklehrertum nicht eben von der erfreulichsten Seite dar. —

Mit dem „schiefnasigen Schwedenkopf" gleich im ersten Satze des Aufsatzes ist jedenfalls F. Wieck gemeint. Vgl. das Bild Wiecks u. a. in H. Aberts »Schumannbiographie«, 2. Aufl., S. 27.

521 (S. 221, m.). Klara Wieck hatte am 29. April, Kalkbrenner am 11. 5. 33 Konzert gegeben; beide hatten das A-moll-Konzert von Kalkbrenner Werk 107 (Klara nur den ersten Satz) gespielt.

522 (S. 263, u.). In einem Briefe Schumanns an seine Mutter (28. 6. 33) heißt es: „Daß ich mit Kalkbrenner, dem feinsten, liebenswürdigsten (nur eitlen) Franzosen oft verkehrt habe, wird Dir wohl Eduard gesagt haben. Jetzt, nachdem ich die bedeutendsten Virtuosen (Hummel ausgenommen) kenne, weiß ich erst, was ich selbst früher geleistet habe, nämlich viel. Man glaubt von berühmten Männern das Neueste zu hören und findet oft nur seine alten, lieblichen Irrtümer in glänzende Namen gehüllt. Namen — glaube mir, da ist die Hälfte des Sieges. Dennoch reiche ich vor allen männlichen Virtuosen zwei Mädchen die Palme, der Belleville und der Klara." —

Die jetzt hier folgenden Absätze „bei der Vierstimmigen" pp. — „Doch scheint dies" pp. — „Aber beim Himmel pp." und „Warum spielt Klara" sind schon in Auff. 26 enthalten, sie wurden deshalb hier weggelassen.

523 (S. 263, u.). Nach Wiecks Meinung hatte Fink die zweite Rezension geschrieben, nur um einen Grund zur Ablehnung der Wieckschen, ihm von Rochlitz empfohlenen Rezension zu haben. (Siehe »Komet« 1832, Nr. 7.)

524 (S. 264, o.). Z. B. von Spohr; er bezeichnete die Variationen als „die originellsten und geistreichsten Bravourvariationen und zugleich die schwersten, welche existieren". (Aus O[rtlepp]s Ankündigung von Klaras Konzert, »Leipziger Tagebl.« vom 28. 4. 33.)

525 (S. 265, o.). Mendelssohns Ouvertüre war in Klara Wiecks Konzert 29. 4. 33 aufgeführt worden.

526 (S. 265, m.). Dieser Gedanke steht, etwas weiter ausgeführt, als Motto der Nr. 27 der Zt. von 1835 voran. Diesen Gedanken, weiter ausgeführt, s. N. 28 unter den von Schumann herrührenden Mottos.

527 (S. 265, u.). [Über Schumanns Jugendsinfonie.] Schumann begann im Oktober 1832 die Komposition einer Sinfonie in G-moll. Der erste Satz derselben wurde erstmalig am 18. 11. 32 in Zwickau, dann umgearbeitet am 12. 2. 33 in

Schneeberg und am 29. 4. 33 in Leipzig in Klaras Konzert (hier als „erster Satz der ersten Sinfonie" bezeichnet) zu öffentlicher Aufführung gebracht. In Ch. F. Pohles Konzertbericht (»Leipziger Tageblatt« vom 1. 5. 33), der hauptsächlich Klaras Spiel und Wiecks Unterrichtsmethode bespricht, wird der Sinfoniesatz nur kurz, aber anerkennend erwähnt: „Wenn ich zum Lobe der Kompositionen heute viel sagen wollte, so würde sich mir Stoff genug darbieten. Wer hat sich nicht gefreut über die wahrhaft poetische und originelle Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« von Felix Mendelssohn-Bartholdy und den ideenreichen Sinfoniensatz von Schumann!" — Da Fink ganz über Klaras Konzert schwieg, so beruht alles, was über die ungedruckt gebliebene Sinfonie bekannt geworden ist, auf Andeutungen, die sich in Schumanns Briefen finden. Unterm 2. 11. 32 bittet Schumann den Musikdirektor „G. W." Müller, ihm Unterricht im Instrumentieren zu erteilen und „einen eigenen Sinfoniesatz" mit ihm durchzugehen. „Wie sehr Sie mich dadurch verbinden würden, kann ich nicht sagen, da ich fast ganz nach eigenem Sinn und ohne Anleitung gearbeitet habe und überdies ziemlich mißtrauisch gegen mein sinfonisches Talent bin."

Bezüglich des Adressaten dieses in Schumanns Jgbr. abgedruckten Schreibens liegt übrigens ein Irrtum vor. Von einem Musikdirektor „G. W." Müller wissen die damaligen Leipziger Blätter nichts. Es ist vielmehr sicher Christian Gottlieb Müller gemeint, der sich durch seine Orchesterkompositionen — zuletzt durch eine am 8. 3. 32 im Gewandhause aufgeführte Sinfonie — vorteilhaft bekanntgemacht hatte (zu vgl. auch Aufs. 13 und Namensverzeichnis). Als Schumann sich an die Komposition einer Sinfonie gemacht hatte und die Notwendigkeit gründlicher Unterweisung in der Instrumentierung fühlte, lag es nahe, daß er sich an diesen tüchtigen Musiker wandte, der auch als praktischer Orchesterdirigent die erforderliche Instrumentenkenntnis besaß und daher für Schumanns Zweck die geeignetste Persönlichkeit war. Ob es zu dem Unterricht gekommen ist, war bisher nicht festzustellen.) Am 6. November gibt Schumann seiner Mutter die „fröhliche" Nachricht, daß Klara in Zwickau ein Konzert geben werde, worin „ein Sinfoniesatz" von ihm gespielt werden solle. An Rellstab schreibt er am 7. Dez. aus Zwickau, daß er in kurzer Zeit nach Berlin zu kommen hoffe, aber „mit einer Sinfonie unter dem Arm". An Hofmeister ebendaher am 17. Dez.: „In meiner kleinen traulichen Kinderstube arbeite ich fleißig an der Sinfonie. Freilich nehme ich in der Instrumentation des ersten Satzes oft gelb für blau, halte aber auch diese Kunst für so schwierig, daß nur ein [langjähriges] Studium Sicherheit der Beherrschung bringen mag. Sollten Sie dazu beitragen können, daß sie diesen Winter einmal in L[eipzig] zur Aufführung käme, so wäre das wohl die schönste Aufmunterung für mich. Mag Ihnen das nicht unbescheiden klingen! Sie haben mich immer mit so viel Freundlichkeit als Kunstjünger aufgenommen, daß ich wohl eine solche Bitte wagen zu können glaube." Wieck berichtet er unterm 10. 1. 33 (aus Zwickau) von der Umarbeitung, dem „völligen Umstürzen" des ersten Satzes und dem „Nachtragen der anderen Sätze", indem er hinzufügt: „Anfang Februar komme ich bestimmt mit der vollständigen Sinfonie unter dem Arme. Können Sie etwas dazu beitragen, daß sie zur Aufführung käme, so wäre das die schönste Aufmunterung." Aus Schneeberg schreibt er unterm 29. 1. 33 an Hofmeister: „Mit der Sinfonie geht's vorwärts. Sie wird hier mit vielem Fleiß einstudiert und ist gegen die Zwickauer Aufführung kaum zu erkennen." Töpken meldet er am 5. 4. 33: „Im ganzen verflossenen Winter nahm eine große Sinfonie fürs Or-

chester, die nun beendigt ist, meine Zeit weg; von ihr erwarte ich, ohne Eitelkeit, das meiste für die Zukunft.“ Seiner Mutter schreibt er unterm 28. 6. 33, daß seine Sinfonie ihm „viel Freunde unter den größten Kunstkennern gemacht, als Stegmayer, Pohlenz, Hauser“. Seit der Zeit ist von der Sinfonie nicht mehr die Rede. In einem Briefe vom 15. 3. 39 an Simonin de Sire erwähnt Schumann bei Aufzählung seiner Kompositionen, daß in das Jahr 1832 „eine ziemlich fertige Sinfonie“ und ein „auch nicht ganz vollendetes“ Klavierkonzert falle. — Von der Sinfonie sind drei Sätze vollendet. Vom vierten Satze ist nur wenig niedergeschrieben, u. a. als Thema zu einer Fuge das aus den Impromptus bekannte von Klara Wieck.

Das Manuskript des ersten Satzes dieser Jugendsinfonie ist im Besitze des Herrn Bergrat Wiede in Weißenborn bei Zwickau. Im Dezember 1912 gelangte der Satz in Schumanns Geburtsstadt, Zwickau i. S., wieder zur Aufführung und fand als außerordentlich gedankenreiches und mit voller Beherrschung der Form durchgearbeitetes Werk wärmste Aufnahme. Vgl. Lurtz, »N. Z. f. M.« 1912, S. 720.

528 (S. 268, o.). Ernst Ferd. Wenzel, wie Dörffel (s. »Grenzboten« 1889, IV, 37) angibt. Wenzel hatte Philologie studiert, war Wiecks Schüler geworden und lebte seitdem als Musiklehrer in Leipzig. Seine musikalisch-poetische Richtung führte ihn frühzeitig mit Schumann zusammen. Wenn er im Text „schöner Bube“ genannt wird, so war diese Bezeichnung vollkommen zutreffend, wie ich häufig habe bestätigen hören. Wenzel war damals 25, Schumann 23 Jahre alt. K. Loewe erwähnt ihrer in einem Briefe vom 29. 7. 35 an seine Frau: „Schumann gefällt mir sehr, er steht in allgemeiner Achtung und Liebe; er ist ein stiller, guter und sinniger junger Mann, den man erst schätzen lernt, wenn man seine nähere Bekanntschaft macht. Er wird heute bei mir mit dem niedlichen, allerliebsten jungen Klavierlehrer Wenzel essen.“ — Wenzels nicht eben zahlreiche Beiträge für die Zt. sind meistens mit W. oder Wl. gezeichnet. 1843 wurde er an dem neubegründeten Konservatorium als Lehrer des Klavierspiels angestellt und verblieb bis zu seinem Tode in dieser Stellung.

529 (S. 268, o.). In einer Fußnote bemerkt Schumann, daß der erste Artikel so viele Druckfehler enthalte. „Er bietet eine ordentliche Sammlung von Anagrammen, Wortnetzen, Quiproquos, bei denen sowohl der Scharfsinn des Setzers zu bewundern als die Handschrift des Referenten zu verabscheuen ist. H. Heines Handschrift kann den bekannten Hippelschen Ausspruch kaum mehr zuschanden machen als meine eigne, da ich im Gegensatz zu ihr ein wahrer Engel zu nennen bin. Macht mich der Gedanke, daß ich am Ende nur Druckfehlerverzeichnisse der Verzeichnisse der Druckfehler (im dreifachen Sinn) zu geben habe, in etwas trübe, so könnte ich mich als redlicher Iktus mit dem angenehmen trösten, daß ich ja auch Liquidationen der Liquidation der Liquidationen bis ins Unendliche auszufertigen wüßte.“ —

Schumanns Handschrift war klein und oftmals kaum zu entziffern (vgl. die Faksimilebeilagen der vorliegenden Auflage, Bd. I nach S. 470 und Bd. II nach S. 344). Für die außerordentliche Gewandheit im Schreiben spricht schon der Umstand, daß in seinen Briefen, trotzdem er sie mit rapider Schnelligkeit schrieb, wohl einmal ein Wort ausgelassen, aber fast nie eins ausgestrichen ist. Er scherzte manchmal über seine unleserliche Handschrift, sein „Sanskrit“. Einen Brief an Rosen schließt er mit den Worten: „Deine Augen dauern mich, ich kann den Brief selbst nicht lesen.“ Seiner Mutter schrieb er: „Was meine Handschrift anbetrifft, so

kann ich sie bei Gott nicht verbessern und werde in meinem ganzen andern Leben nicht anders schreiben lernen als in diesem oder in allen oder im vorigen Brief, bei dem ich mich gerade recht zusammengenommen hatte, um mich in meinem kalligraphischen Vorteil zu zeigen." „Beifolgend kannst Du als Probe meines willigen Geistes bei schwachem Fleische einen gemalten Brief lesen, in dem ich alle meine kalligraphischen Künste niederlegen wollte, was mir auch bis auf etliche große H's und A's, die ich in meinem ganzen Leben nicht habe produzieren können, ziemlich glorreich gelang." An Henriette Voigt (1838): „Die Musiken mancher Komponisten gleichen ihren Handschriften: schwierig zu lesen, seltsam anzuschauen; hat man's heraus aber, so ist's, als könne es gar nicht anders sein; meine Handschrift gehört zum Gedanken, der Gedanke zum Charakter usw. Kurz, ich kann nicht anders schreiben und komponieren, als Sie mich einmal kennen, meine liebe Freundin." Es gehört in der Tat viel Übung dazu, Schumanns Briefe, namentlich die aus seinen 20er Jahren, enträtseln zu lernen. Daher findet man auch so viele derselben unrichtig abgedruckt. Wo geradezu Widersinniges gebracht ist, da darf man das immer auf Rechnung des Abschreibers setzen.

530 (S. 268, m.). Jean Paul ist gemeint.

531 (S. 268, u.). Wenn Knif mit Fritz Friedrich eine Reise (noch dazu eine Fußreise) nach „Venedig" gemacht hat, so ist das eine dichterische Ausschmückung. Ohne Zweifel hat man sich eine sächsische Stadt — vielleicht Dresden — darunter zu denken.

532 (S. 269, o.). Bei „Zilia" [Abkürzung von Cäcilia?] hat man an Klara Wieck zu denken, bei „Giulietta" an Livia Gerhardt, die ihrer jugendlich-anmutigen Erscheinung und ihres seelenvollen Gesanges wegen als eine Verkörperung von Kreislers Julia erscheinen mochte.

533 (S. 269, o.). Der hier fehlende Abschnitt „47. Sitzung pp." ist ebenfalls in Aufs. 26 zu finden.

534 (S. 269, o.). Das erste Gewandhauskonzert, am Michaelistage 1833, fand im völlig neu eingerichteten Saale statt, in welchem man die früheren Öserschen Deckenbilder übertüncht hatte. Das Programm bestand aus dem Marsch „Schmücket die Hallen" aus Beethovens »Ruinen von Athen«, der »Jubel-Ouvertüre« von Weber und der A-dur-Sinfonie von Beethoven; dazwischen spielte Klara Wieck »Fantaisie militaire« von Pixis und das Finale aus Chopins E-moll-Konzert, Henriette Grabau und der Tenorist Kreßner sangen Arien von Rossini und Pacini. Über dem Beschauen der neuen, aber geschmacklosen Wandmalereien ging der Chor ohne jede Beifallsäußerung vorüber.

Die Überpinselung der Öserschen Fresken und der grellbunte Anstrich der Saalwände hatte allgemeines Mißfallen erregt, das sich in den Leipziger Blättern Luft machte. Eine anonyme Anfrage in F. Gleichs »Eremiten« lautete: „Wer hat in Leipzig über die neue Anstreichung des schönen Konzertsaales verfügt?" Eine derbere im »Kometen«: „Behufs einer neu einzurichtenden Küche bittet man um den Namen des Maurers, der den großen Leipziger Konzertsaal angestrichen hat." G. Bergen schrieb nach dem Eröffnungskonzert im »Kometen« (11. Oktober): „Wenn früher der Saal durch geschmackvolle Einfachheit imponierte, so waren wir nicht wenig erstaunt, hier in Leipzig, dem Sitze des feingebildeten Geschmacks, diesen herrlichen Saal auf eine Weise dekoriert zu sehen, welche unmöglich den Beifall des Publikums erhalten kann und wird. Wenn ein Reicher seinen Marstall oder seine Küche auf diese Weise dekorierte,

so würden wir sagen: Der Mann hat Geschmack." Hierauf bezieht sich Schumanns Bemerkung über den Küchenwitz.

535 (S. 271, o.). Fehlt Abschnitt „Allzu einseitig pp.". S. Aufs. 26, Bd. I, S. 127, u. Ebenso „Hüte dich jedoch". S. Aufs. 21, Bd. I, S. 112, m.

536 (S. 271, m.). Dieser Abschnitt, ebenfalls unter »Grobes und Feines« in der Zt. erschienen (Bd. 1, 151), wurde von Schumann den »Aphorismen« (Aufs. 21 und 26) aber nicht eingereiht.

537 (S. 272, o.). Eine Fortsetzung ist nicht erschienen. Schumann hatte mit diesem Aufsatz übrigens noch einen weiteren Plan. Er trug sich längere Zeit mit dem Gedanken, einen Roman »Die Davidsbündler« zu schreiben. Die ersten Spuren davon zeigen sich 1831, wo die typischen Figuren des Florestan, Eusebius und Raro bereits in dem Chopin-Aufsatz vorkommen. Aus 1832 liegt eine briefliche Äußerung Schumanns vor, die ebenfalls darauf zu beziehen sein wird. Er teilt seiner Mutter (am 5. Mai) mit, daß er vielleicht ein Buch schreiben werde — „die Idee ist da". Nach dem Erscheinen des Davidsbündler-Aufsatzes schrieb er ihr (4. 1. 34): „Die Davidsbündler im »Kometen« überschlage nicht; sie sind von mir und machen etliche Sensation. Es wird eine Art Buch, das ich später einzeln bei Karl und Eduard herausgebe." In der nächstfolgenden Zeit mußte dieser Plan in den Hintergrund treten, weil Schumann nunmehr seine ganze Tätigkeit der N. Zt. zuwendete. Als Nebenarbeit lieferte er nur die musikalischen Artikel für Herloßsohns »Damen-Konversationslexikon«, das im Verlage seines Freundes v. d. Lühe erschien (vgl. N. 3 u. 4, S. 200f.). Wenn Schumann unterm 18. 8. 34 an Töpken schrieb: „Die Davidsbündlerschaft grüßt Sie. Wir leben jetzt einen Roman, wie er vielleicht noch in keinem Buche gestanden", so scheint auch dies darauf hinzudeuten, daß das Leipziger Kunst- und Künstlerleben seine dichterische Phantasie fortdauernd beschäftigte. In den nächsten Jahren verlautet nichts über den Plan; erst 1837 kommt Schumann wieder darauf zurück, um Zuccalmaglio ein gemeinsames Werk, eine Verschmelzung von dessen »Wedeliana« mit seinen eigenen »Davidsbündlereien« vorzuschlagen, was aber nicht zustande kam. Als er sich 1846 seinen ersten Chopin-Artikel von Härtel „zu einer Arbeit" erbat (— die Zeit der Veröffentlichung desselben hatte er sich so wenig gemerkt, daß er irrtümlich den Jahrgang 1833 der Finkschen Zeitung angab, in welchem er stehen müsse —), handelte es sich schwerlich noch um die Idee eines Romans, sondern wahrscheinlich schon um eine Sammlung seiner kritischen Arbeiten.

538 (S. 272, o.). Dieser Prospekt erschien auf einem einzelnen Quartblatte und wurde fast unverändert in die erste Nummer (3. April) der N. Zt. aufgenommen, die mit dem Motto eingeleitet war:

Die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock, mit Gelb verbrämt, zu sehen,
Die irren sich. Shakespeare.

539 (S. 272, u.). „Es ist der schönste Beruf, es ist die schönste Aufgabe einer musikalischen Zeitung, das Talent zu fördern und, wo es erkannt wird, zu schützen. Ich habe, was in meinen Kräften stand, getan, die besten Talente meiner Zeit zu fördern,

fahren Sie darin fort" sind Worte Schumanns an Brendel, als dieser die Zt. 10 Jahre später übernommen hatte. —

„Daß allen ausgezeichneten Geistern aller Epochen ihr Recht geschehe, war von jeher mein Streben!" Schumann an Commer 3. 1. 42.

540 (S. 273, m.). „... Um nun meinen wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen, wie ich längst gewünscht, eine bestimmtere Richtung zu geben und für die mir erworbenen Kenntnisse einen größeren und allgemeineren Wirkungskreis zu erhalten, bin ich gesonnen, unterstützt von mehreren Künstlern und Kunstfreunden unter meiner Verantwortlichkeit eine neue Zeitschrift für Musik herauszugeben pp." schreibt Schumann 1. 1. 35 an die Leipziger Bücherkommission. (Veröff. in Hartog, »Rob. Schumann«, Haarlem 1910, S. 101 [in holländischer Sprache].)

541 (S. 274, o.). Die Herausgeber waren außer Schumann: Jul. Knorr, L. Schunke und F. Wieck.

542 (S. 274, m.). Dieser Aufsatz trägt in der Zt. keine Unterschrift, ist auch von Schumann nicht in die Ges. Schr. aufgenommen worden, er trägt aber ein so entschieden Schumannsches Gepräge — nach Form und Inhalt — daß ihn Jansen aus diesem Grunde in die 4. Aufl. der Schr. aufnahm und seine Ansicht auch mit folgenden Worten weiter richtig begründet: „Die Aufschrift: ‚Von einem alten Musiker' spricht nur scheinbar gegen meine Annahme, da Schumann seine Autorschaft häufig hinter einer unbekannten Chiffre versteckte. Eusebius ist unverkennbar; einzelne Gedanken im Aufsatz spricht er fast mit denselben Worten auch an anderen Orten aus. Eine weitere Bestätigung finde ich in der biographischen Notiz über die Belleville in Herloßsohns »Damen-Konversationslexikon«, deren Übereinstimmung mit dem Zeitschriftartikel in die Augen fällt. Auch darin erkennt man Schumann wieder, daß er das unbillige Urteil ‚eines sonst ausgezeichneten Künstlers' über Anschlag und Schule so entschieden zurückweist."

Wie die Skizze »Cherubini« (vgl. Anm. 505) so erschien auch diese hier in der Zt. unter der Überschrift »Zeitgenossen«.

543 (S. 275, u.). „Deutschland hat uns zugerufen und gestanden, daß noch eine hoffnungsvolle Jugend den Sturz aufhalten kann." (Schumann an Panofka 13. 1. 35.)

544 (S. 275, u.). Die erste Nummer der Zt. wurde mit der Besprechung des Goethe-Zelterschen Briefwechsels von A. Bürck eröffnet.

545 (S. 276, o.). „Es fehlt ein Hermann mit einem Lessing unter dem Arm, der einmal in das Gesindel führe. Ziehe Dich nicht vom Kampfe zurück, schlage mit drein", hatte Schumann 9. 8. 33 an Otto geschrieben (Jgbr. 222, m.).

546 (S. 276, m.). Zwei Jahre später (Beginn des 5. Bandes [1. Juli 1836] bei Aufsatz »Trio«) konnte Schumann seiner Lesergemeinde folgenden freudigen Gruß widmen: „Und nun einen vollen Gruß auf dem Gipfel des Jahres 1836. Von neuem wäre die Höhe erstiegen, und irr' ich nicht, so blüht es sehr um uns, und die Blüten werden auch Früchten Platz machen."

547 (S. 276, m.). Diese und die acht folgenden »Aphorismen« sind Mottos, wie sie Schumann jeder Nummer mit Angabe der Quelle voransetzte. Diese hier zusammengestellten sind sicher Schumann zuzuschreiben, da sie keine Unterschrift tragen. Sie tragen auch vollständig Schumannsches Gepräge. Meist wählte Schumann allerdings Sentenzen aus den Werken, die er studiert hatte.

548 (S. 278, m.). Diese »sechs Haus- und Lebensregeln« (s. Auss. 126) waren ursprünglich in der ersten Niederschrift Schumanns enthalten, wurden aber jedenfalls vor der Drucklegung von Schumann selbst gestrichen. H. Erler veröffentlichte sie im 1. Schumannhefte der »Musik«, V. Jahrg. Heft 20, 1896, Juli.

549 (S. 279, o.). Vgl. hierzu Anm. 145.

550 (S. 279, o.). Dieser Brief ist angeblich aus Mailand geschrieben, Schumann versetzt sich in seine in Mailand 1829 gehabten Eindrücke zurück. Was darin über die Malibran-Garcia (= »Felicitas«, nach einer Fußnote der Zt.) berichtet wird, beruht übrigens auf Tatsachen, denn am 12. 9. 35 war die geniale Sängerin in Mailand als Desdemona aufgetreten.

551 (S. 281, m.). In dem Konzerte Klaras vom 9. 11. 35, über welches hier in dichterischer Form berichtet ist, hatte Klara ihr A-moll-Konzert (Werk 7) (»Zilias Konzert«), dann das Bachsche D-moll-Konzert für drei Klaviere mit Mendelssohn („Meritis") und Rakemann („Walt") gespielt.

552 (S. 283, m.). Man kann wohl mit Bestimmtheit annehmen, daß dieser Brief nicht von K. Banck geschrieben ist, obgleich er mit dessen Davidsbündlernamen „Serpentin" unterzeichnet ist, und obgleich Banck den von Schumann beliebten und gewünschten „Davidsbündlerstil" recht gut schrieb. (Das Inhaltsverzeichnis zur N. Zt. von Paul Fischer schreibt diesen Brief allerdings Banck zu.) Schumann hat sich die Unterschrift »Serpentin« übrigens mehrmals gewählt, wie er ja auch St. Hellers Bundesnamen »Jeanquirit« gebraucht hat. Erler hat in seinem verdienstvollen Anhange (Nachlese zu den Ges. Schr.) auch ruhig einen „Davidsbündlerbrief aus dem Norden" (E. II, 265), der mit »Serpentin« unterschrieben ist, als von Schumann herrührend aufgenommen. Dieser Brief ist von mir aber hier im Nachtrag nicht zur Aufnahme gelangt, da ich ihn auf Grund des Briefwechsels zwischen Banck und Schumann (z. B. Brief Bancks vom 19. 3. 35 aus Potsdam) für einen Brief Bancks halte.

553 (S. 287, o.). Der Aufsatz erschien zuerst in der »Wiener Zeitschrift für Kunst pp.« (1838, Nr. 24). Die genaue Sachkenntnis, die Darstellung und namentlich auch verschiedene stilistische Eigentümlichkeiten (charakteristisch ist z. B. das ständig verwendete „mehre" statt „mehrere") lassen bestimmt vermuten, daß er von Schumann geschrieben ist. Daß namentlich die gute Unterrichtsmethode Wiecks hervorgehoben ist, ist ein weiterer Grund, denn 14 Tage vorher schreibt Schumann an seine Braut, daß das Vertrauen des Vaters jetzt zu gewinnen wäre. Wieck hatte sich nämlich dem Plane, Schumann zur Übersiedelung nach Wien zuzureden, nicht abgeneigt gezeigt. — Die direkte Veranlassung zu dem Aufsatze war sicher die kurz vorher erfolgte Ernennung Klaras, die seit längerer Zeit mit ihrem Vater in Wien war, zur k. k. Kammervirtuosin.

553a (S. 290, m.). Fußnote in der Zt. zu: „liegen": Ich konnte mir nur die einzelnen Stimmen zur Durchsicht verschaffen, die mir nicht nach Mozart aussahen.

Fußnote in der Zt. zu: „arbeitete": Mozart war nämlich, sagt man, darauf angewiesen, die Quartette durchaus klar und gefällig zu halten, um die Walseggschen Zuhörer, die sie für Walseggisch halten mußten, nicht zu sehr aufzuschrecken durch plötzliche Genialität.

554 (S. 290, m.). Auch später hat sich Schumann noch mit dieser Frage beschäftigt. 1847 empfiehlt er der Tonkünstlerversammlung in Leipzig dringend durch einen Brief an Brendel (8. 8. 47, N. F. 277), sich des „korrumpierten und teilweise

unechten Requiems von Mozart anzunehmen", dasselbe kritisch zu untersuchen. (Vgl. auch Anm. 463.)

555 (S. 290, u.). [Schumann gegen Dr. Schilling.] Mit dieser Humoreske brachte die Zt. ihren siebenjährigen Krieg gegen Gustav Schilling (hier spottweise „Heller" genannt) zum Abschluß. Schilling hatte von 1835 an einige Beiträge für Schumanns Zt. geliefert, den letzten (über die Schebest) 1837, aber schon 1835 wurde der Kampf gegen den Herausgeber des »Universallexikons« und Verfasser verschiedener musiktheoretischer Schriften durch Dorn eröffnet, dem sich nach und nach K. F. Becker, Hientzsch, Kahlert, Freudenberg, zuletzt auch Marx anschlossen. Schumann wurde persönlich erst in die Zänkereien gezogen, nachdem Schilling (März 1839) den sogenannten „Deutschen Nationalverein für Musik" (mit dem Wahlspruch: Omnia ad majorem Dei gloriam) gegründet hatte. Dieser Verein stand unter dem Protektorat des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen; Spohr (Präsident), Reißiger, Fr. Schneider, Marx, Schnyder von Wartensee und Schilling („permanenter Sekretär") bildeten den Gesellschaftsausschuß. Dem Prospekt war gleich eine Liste von ordentlichen, korrespondierenden und Ehren-Mitgliedern beigegeben. Schumann war ohne sein Wissen und Wollen in die zweite Klasse aufgenommen worden — eine captatio benevolentiae, die sich jedoch als unwirksam erwies, wie aus Schumanns gleichzeitigen Briefen an Dorn und Zuccalmaglio (auch aus mehreren noch ungedruckten) hervorgeht, in denen er seine Geringschätzung des „Universaldoktors" in sehr starken Ausdrücken ausspricht mit dem Hinzufügen, daß er Schilling „auch privatim" kennen gelernt habe. Von der neuen Musikzeitung, den »Jahrbüchern des Deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft« (auf die jedes Mitglied abonnieren mußte) sagte er vorher, daß sie eine „Raufzeitung" werden würde. So kam's auch. Zuerst gab es versteckte Anspielungen, dann offene Angriffe, die Schumann endlich veranlaßten, einen wuchtigen Schlag gegen Schilling zu führen. Die Zt. brachte nämlich 1841 (Bd. 14, 9) jene erbarmungslose und zornige Kritik des Schillingschen »Polyphonomos oder die Kunst, in 36 Lektionen sich eine vollständige Kenntnis der musikalischen Harmonie zu erwerben«, die den unglücklichen Bücherplünderer so vernichtend traf. Auf Schillings Entgegnung: »Die neue Zeitschrift für Musik von Schumann und ich« (Beiblatt zu den »Jahrb.« v. 5. Febr. 1841), worin „das musikalisch-literarische Publikum" auf das anzurufende „strafende Gericht" verwiesen wird, ließ Schumann die Erklärung folgen, daß es „Pflicht gegen das Publikum gewesen sei, auf das marktschreierische Treiben dieses Pfuschers aufmerksam zu machen", und daß „gehörigen Ortes" der Verfasser genannt werden solle, „der in so gründlicher Weise jenen dünkelhaften und unwissenden Plagiator entlarvt habe". (Bd. 14, 86 »Die Plagiate d. Dr. Schilling bei.«) Nachdem Schilling noch einen Artikel gegen den „chinesisch-neuromantischen Oberinspektor Schuh-Wah-Kah-Man" veröffentlicht hatte (»Jahrb.« 1841, S. 411), erhob er Klage gegen Schumann beim Leipziger Stadtgericht, das den Beklagten wegen der angeführten kränkenden Äußerungen (zu denen auch die gehörte: „ich kann mich leider von der wertlosesten aller Kupfermünzen, von diesem Hohenzollern-Hechingischen Schilling nicht losreißen") zu sechstägigem Gefängnis verurteilte, was auf eingewendete Appellation in eine Geldstrafe von 5 Talern umgewandelt wurde. — Über den ungenannten Verfasser der verhängnisvollen »Polyphonomos«-Kritik (unterzeichnet in der Zt. mit „H.") hat man sich die Köpfe zerbrochen. Schilling selbst hielt Marx, mit dem er mittlerweile zerfallen war, für den Verfasser. Erler gibt (II, S. 200)

K. F. Becker als solchen an. Der war's aber ebensowenig, wie aus einem Briefe Schumanns vom 16. 1. 41 an Becker hervorgeht (N. F. 204). Darin heißt es: „Der Aufsatz über Schilling [abgedruckt in den Nummern vom 8., 11., 15. und 18. Jan.] ist deutlich, denk' ich, und hat nebst Ihrem [über Schillings »Ästhetik d. Tonkunst« in Zt., Bd. 13, 158] dem Manne den Garaus gemacht. Er rührt übrigens von einem bekannten tüchtigen Musiker und Komponisten her." Dieser war H. Dorn, den Schumann schon unterm 14. 4. 39 (N. F. 153) um eine Besprechung der Schillingschen Bücher gebeten hatte. Schumann fügte der Dornschen Rezension noch einige Verschärfungen hinzu und nahm die alleinige Verantwortung auf sich, den Namen des Verfassers verschweigend. 21. 2. 41 hat Schumann an Marx geschrieben, daß er Dorn noch nicht nennen dürfe. (Unveröff. Brief.)

Das Urteil des Leipziger Stadtgerichts ist vom 25. 6. 42. Schon am 14. Juli ließ Schilling einen neuen Schmähartikel gegen Schumann — »R. Tartüffe« — folgen; Schumann machte eine Injurialklage gegen ihn beim Stuttgarter Kriminalamte anhängig, wurde aber (August 1842) mit der Klage abgewiesen. Am 27. September erschien »Die Verschwörung der Heller«. Damit waren Schillings »Jahrbücher«, die mehr und mehr zu einem bloßen Schimpfblatt herabgesunken waren und noch vor Ablauf des Jahres ganz eingingen, in der Zt. abgetan. Zur Erklärung der besonderen Schärfe Schumanns vgl. u. a. auch Brief Klaras an ihren Bräutigam vom 30. 3. 39 über Schilling (Litzmann I, 276). — Schillings schriftstellerische Tätigkeit ruhte nach dem Aufhören der »Jahrbücher« nicht; gelegentlich brach auch der Theologe in ihm wieder hervor, z. B. in der Schrift: »Kunst der äußeren Kanzelberedsamkeit, oder die Lehre von der kirchlichen Deklamation und Aktion in ihrem ganzen Umfange dargestellt.« (Hirschbachs »Repert.« 1845, S. 212.) Im Jahre 1857 begab er sich — etwas eilig, denn die württembergische Justiz hatte ihm ihre Teilnahme zugewandt — nach Amerika, lebte 3 Jahre in Neuyork, ging von da (wiederum in finanziellen Verlegenheiten) nach Montreal, später nach Nebraska, wo er im Jahre 1880 auf der Farm seines Sohnes starb. In der deutsch-amerikanischen Presse war er die letzten Jahre durch seine »Erinnerungen eines Verstorbenen« bekannt geworden, in welchen er über Künstler und Künstlerinnen seiner Zeit erzählte. Leider waren diese Blätter noch nicht zu erreichen.

556 (S. 292, m.). L. Spohr, K. G. Reißiger und Fr. Schneider sind gemeint.

557 (S. 293, m.). Schilling erhielt 1839 vom Fürsten von Hohenzollern-Hechingen den Titel Hofrat.

558 (S. 297, u.). Man erkennt aus allem, daß Schumann seine anfänglich auf Berlioz gesetzten Hoffnungen nicht erfüllt sah. Im Jahre 1844 sagt er gelegentlich (Zt. 20, 11) über Berlioz, daß er gar nicht so viel Formlosigkeit in seiner Musik finden könne, eher umgekehrt zu oft Form ohne Inhalt. Er fügt hinzu, „daß es ein schlimmes Zeichen für einen beginnenden Komponisten sei, wenn er nicht vor allem bloß Musik machen, sondern allerhand durch die Musik darstellen will, wenn er die Musik nur als Dienerin oder Dolmetscherin gebrauchen will". Daß Schumann in Berlioz mehr und mehr ein Mißverhältnis zwischen Wollen und Können wahrnahm und seine Kompositionen zunehmend strenger beurteilte, ist auch aus seiner Privatkorrespondenz zu entnehmen. Hatte er noch 1839 an Hirschbach geschrieben: „Kennen Sie nichts von Berlioz? Das ist der Tollste, hat nur zuwenig Schönheitssinn, enthält aber viel Wahres, selbst Tieferes", so spricht er sich 1843 gegen Ambros unwilliger aus: „Es kommen

in Berlioz' neueren Arbeiten Dinge vor, die man einem Vierzigjährigen nicht mehr sollte nachsagen können."

559 (S. 299, o.). Bereits in einer der nächsten Nummern der Zt. ergreift K. F. Becker hierzu das Wort und entscheidet die Frage zugunsten Byrds (Zt. 28, 250).

560 (S. 301, o.). Dieser Aufsatz konnte von Schumann nicht mehr in die Ges. Schr. aufgenommen werden, da er erst Ende Okt. 1853 geschrieben ist und um diese Zeit die Redaktion der Schriften beendet war. Das Manuskript sandte Schumann an den Vater des jungen Brahms mit einem sehr freundlichen Briefe (5. 11. 53; vgl. N. F. 382), in dem er u. a. schrieb: „Seinen ersten Gang in die Welt zu erleichtern, habe ich, was ich von ihm denke, öffentlich ausgesprochen."

561 (S. 301, m.). Fußnote in der Zt.: Ich habe hier im Sinn: Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, des tiefsinnigen, großer Kunst beflissenen geistlichen Tonsetzers F. E. Wilsing nicht zu vergessen. Als rüstig schreitende Vorboten wären hier auch Niels W. Gade, K. A. Mangold, Robert Franz und St. Heller zu nennen.

562 (S. 301, u.). Der „treffliche Lehrer" war Ed. Marxsen in Hamburg und der „verehrte bekannte Meister" J. Joachim.

563 (S. 303, m.). Bezieht sich auf die vorhergehende etwas zurückhaltende Besprechung der Gesänge durch K. Banck, „Serpentinus" unterschrieben.

564 (S. 304, u.). Schumann beriet sich auch bezüglich der äußeren Ausstattung seiner Kompositionen gewöhnlich auf das sorgsamste mit seinen Verlegern.

565 (S. 306, u.). S. Auff. 9, 2. Bd. I, 43f.

566 (S. 308, u.). Der den zweiten Teil der Liedbesprechung bildende Brief ist natürlich ein Scherz Schumanns, durch den er freundlich von weiteren Sinfoniekompositionen abraten will. F. Partzsch hat sich jedoch später, wahrscheinlich ermutigt durch wohlwollende Aufnahme seines Liedes, wieder an Schumann gewendet und sich angeboten, mehr zu senden. Schumann schreibt ihm wiederum zart abwinkend, daß er Humoristisches schicken dürfe, sonst aber ja weiter nichts.

567 (S. 311, m.). Nach Logiers Methode unterrichtete auch Fr. Wieck anfänglich. Sie legte u. a. besonderen Wert auf weite Spannung der Hände.

568 (S. 311, u.). Diese Bemerkung bezieht sich auf das Preisausschreiben der Wiener Concerts spirituels. Vgl. Auff. 28 »Die Preissinfonie«.

569 (S. 318, o.). Daß dies jedoch der Fall gewesen ist, ist erwiesen — es sei nur erinnert an die literarische Bewegung um Feststellung der Persönlichkeit der „unsterblichen Geliebten" (? Gräfin Brunswick? Gräfin Guicciardi? Amalie Sebald?) — damals war es aber noch nicht bekannt.

569a (S. 318, o.). „Der Straßburger Münster ist ein sehr hoher Turm" lautete dasselbe. Zu vgl. hierzu Schumanns Sentenzen »Nach der D-moll-Sinfonie« in Raros »Denk- und Dichtbüchlein« (Auff. 6; Bd. I, S. 17, m.).

570 (S. 320, m.). Damals komponierte Schumann selbst stets am Klavier, später erklärte er sich gegen diese Art der Komposition.

571 (S. 322, o.). Sämtliche Kompositionen sind Bearbeitungen von Schweizer Liedern. Die Titel sind hier abgekürzt und in deutscher Sprache wiedergegeben.

572 (S. 323, o.). Der Aufsatz ist entnommen einer Reihe von kurzen Rezensionen unter der Aufschrift »Gelegenheitsstücke«, welche die Redaktion mit den Worten einleitet: „Viel Platz können wir der Anzeige solcher Musik natürlich nicht einräumen, sondern blutwenig, daher wir auch für dieses Fach einen unsrer ausgezeichnetsten Lakoniker gewonnen, der auf alles in möglichster Kürze hinzudeuten verspricht (Zt. 7, 40). Obwohl er mit keiner Schumannschen Chiffre gezeichnet ist, trägt er doch so unverkennbar Florestansches Gepräge, daß ihn Jansen aus diesem Grunde in der 4. Auflage der Ges. Schr. aufnahm.

573 (S. 327, m.). Mit ebendem leisen Spott, der sich durch die ganze Besprechung zieht, ist auch über die Auszeichnung Herz', die ½ Jahr vorher erfolgt war, in der Zt. 7, 76 berichtet: „Herr Heinrich Herz hat das französische Kreuz der Ehrenlegion erhalten. Czerny soll ehestens den Hosenbandorden erhalten."

574 (S. 328). Das Album war bei A. M. Schlesinger, Berlin, erschienen.

575 (S. 330, o.). Der Erfinder der Hieroglyphenschrift.

576 (S. 330, u.). Diese Bekanntmachung erließ „die Redaktion" unter dem 1. 10. 73 (Zt. 7, 120).

Schumanns Vorhaben ist in der beabsichtigten Weise wohl nicht ausführbar gewesen. Es erschienen von 1838 an jährlich vier Hefte von je 4—6 Kompositionen; mit dem 16. Heft (Ende 1841) hörten die Beilagen auf. Die Besprechungen der Beilagen im ersten Jahre sind von Schumann, doch ließen sich die über das 1. Heft in der Zt. nicht finden.

Von J. S. Bach erschienen u. a.: Fuge für Klavier und Orgel; Choralvorspiele „Ich rufe zu dir", „Das alte Jahr vergangen ist", „O Mensch, bewein' dein' Sünden", „Durch Adams Fall".

577 (S. 332, o.). Aus Werk 21 »Novelletten«, Nr. 3, Heft II. Das Motto lautet:

„When shall we three meet again,
In thunder, lightning, or in rain?"

In den späteren Beilagen waren von Schumanns eigenen Kompositionen enthalten:

Jhg. 1839, Heft 5: Gigue (später in Werk 32 aufgenommen).
— 6: »Fragment aus den Nachtstücken« (später als »Intermezzo« in den Faschingsschwank aufgenommen).
Jhg. 1840, Heft 9: 2 Lieder: »Hauptmanns Weib« und »Weit, weit« (»Myrten«).
— 10: Fughette. (In Werk 32.)
— 11: »Rastlose Liebe«, Männerchor. (In Werk 33.)
— 12: Distichon »Nur ein lächelnder Blick«. (In Werk 27.)
Jhg. 1841, Heft 13: Lied »Stille Tränen«. (In Werk 35.)
— 14: Lied »Mondnacht«. (In Werk 39.)

578 (S. 333, o.). (Schumann hatte die Garcia zuerst im Juni 1838 im Gewandhause gehört. Über ihren Vortrag eines selbstkomponierten Liedes — »Des Knaben Berglied« von Uhland — den sie selbst am Klavier begleitete, bemerkte er in der Zt.: „Sie zeigte hier drei Talente, von denen jedes für sich seinen Künstler zieren würde." 1840 widmete er ihr seinen »Liederkreis« von Heine, Werk 24.)

579 (S. 334, u.). Mendelssohn, der bei seiner Anwesenheit in München (1831) dem damals sechzehnjährigen Mädchen eine Zeitlang täglich eine Stunde im General-

daß gab und sie lehrte, was sie (nach seinem Ausdruck) „schon von Natur wußte", schildert in einem Briefe vom 6. Oktober seinen Eltern die „kleine Lang": „Sie ist mir eine der liebsten Erscheinungen, die ich je gesehen. Denkt Euch ein zartes, kleines, blasses Mädchen, mit edlen, aber nicht schönen Zügen, so interessant und seltsam, daß schwer von ihr wegzusehen ist, und all ihre Bewegungen und jedes Wort voll Genialität. Die hat nun die Gabe, Lieder zu komponieren und sie zu singen, wie ich nie etwas gehört habe; es ist die vollkommenste musikalische Freude, die mir bis jetzt wohl zuteil geworden ist. Wenn sie sich an das Klavier setzt und solch ein Lied anfängt, so klingen die Töne anders, — die ganze Musik ist so sonderbar hin und her bewegt, und in jeder Note das tiefste, feinste Gefühl. Wenn sie dann mit ihrer zarten Stimme den ersten Ton singt, da wird es jedem Menschen still und nachdenklich zumute und jeder auf seine Weise durch und durch ergriffen. Könntet Ihr nur die Stimme hören! So unschuldig, und unbewußt schön, und so aus der innersten Seele heraus, und doch so sehr ruhig! Voriges Jahr waren alle die Anlagen wohl schon da; sie hatte kein Lied geschrieben, worin nicht irgendein sonnenklarer Zug von Talent war, und da trommelten Marx und ich zuerst Lärmen in der Stadt unter den Musikern; es wollte uns aber keiner so recht glauben. Seitdem aber hat sie den merkwürdigsten Fortschritt gemacht. Wen die jetzigen Lieder nicht packen, der fühlt überhaupt gar nichts, und so ist es nun gar leider Mode geworden, das kleine Mädchen um Lieder zu bitten, ihr die Lichter vom Klavier fortzunehmen, um sich an ihrer Melancholie in Gesellschaft zu freuen ... Ich habe nun das meinige getan und die Eltern und sie selbst aufs eindringlichste gebeten, die Gesellschaften zu vermeiden und so etwas Göttliches nicht vergehen zu lassen. Der Himmel gebe nur, daß es helfen möge ..." —

580 (S. 335, o.). Diese Besprechungen sind in einem mit 11 unterzeichneten, also von O. Lorenz, dem damaligen stellvertretenden Redakteur, geschriebenen Aufsatze, betitelt »Aus dem Leipziger Musikerleben 1838/39«. Sie rühren aber nach einer Mitteilung O. Lorenz' an G. Jansen von Schumann her, der sie wahrscheinlich noch vor seiner Abreise nach Wien (Sept. 1838) geschrieben hatte.

580a (S. 335, u.). Diese Sinfonie hat Schumann dann nach seiner Rückkehr aus Wien noch einmal besprochen (s. Bd. I, 428).

581 (S. 336, m.). Das Ständchen ist ursprünglich für Altsolo mit Männerchor komponiert und erst später (auf Wunsch von Grillparzers Freundin Anna Fröhlich) für Frauenchor eingerichtet worden.

582. —

583 (S. 337, m.). Es waren Spohr, Kalliwoda und Joseph Strauß (Karlsruhe).

584 (S. 338, u.). Pott hatte sich auch an Schumann um einen Beitrag gewandt, der „mit Freuden" zusagte und auch Ratschläge erteilte (Brief vom 30. 8. 39; s. E. I, 211). Nach dem Briefe Schumanns an Fischhof vom 5. 9. 39 (Erler a. a. O.) war von ihm eigentlich erst eine Fughette bestimmt, die dann als Nr. 4 von Werk 32 erschien. Im Album befindet sich aber das Volksliedchen, das dann Werk 51 als Nr. 2 eingereiht wurde.

584a (S. 341, o.). In der Zt. (17, 141) ist allerdings das e (gerade die Quinte zu a) nur mit einem Punkte angedeutet, doch ist dies jedenfalls nur ein Versehen des Korrektors. Das „dennoch" des vorangehenden Textes würde, wenn nicht e stünde, keine rechte Bedeutung haben.

585 (S. 345, u.). Jansen nahm den Aufsatz bereits in die 4. Auflage auf und bemerkte dazu:

„Mit der Ziffer 12 zeichnete Schumann sehr häufig, die Unterschrift XII kommt nur dies eine Mal in der Zt. vor. Trotzdem halte ich diese Kritik für Schumanns Eigentum. Sowohl das darin ausgesprochene Urteil an sich, als auch der strengere Ton, dem man in Schumanns Kritiken der letzten Jahre so häufig begegnet, sowie die Besonderheit des Stils, gewisse bei ihm oftmals wiederkehrende Ausdrücke und Wendungen führen zu dieser Annahme. Beispielsweise liest man den Zeile 17 ausgesprochenen Gedanken fast wörtlich in Schumanns Briefe vom 31. Jan. 1840 an Keferstein: ‚Niemand (Marx ausgenommen) hat wohl besser über Bach geschrieben als der alte Zelter.‘ Auch die Schlußworte der »Moses«-Kritik sind fast dieselben, mit denen der vorhergehende Bericht über den »Sommernachtstraum« ursprünglich abschloß. Dieser 1852 gestrichene Schluß lautete: ‚Heute soll das Stück wiederholt werden; ändert sich mein Urteil, so meld' ich es dir.‘ Durchaus Zuverlässiges über Schumanns Autorschaft konnte mir selbst Oswald Lorenz, Redakteur der Zeitschrift von Juli bis Dezember 1844, nicht sagen; er erinnerte sich nur, den Aufsatz aus Schumanns Händen entgegengenommen zu haben. Das aber erhebt die Wahrscheinlichkeit meiner Annahme fast zur Gewißheit."

Jansens Annahme hat sich auch in diesem Falle bestätigt. Das Manuskript des Aufsatzes von Schumanns Hand geschrieben befindet sich (als Geschenk H. Erlers) hier im Schumannmuseum. Das Faksimile des Manuskriptes ist beigeheftet. Psychologisch interessant ist es, daß Schumann entschieden schwankte, welche Unterschrift er wählen sollte, ob er sich zu erkennen geben sollte oder nicht. Er wählte zuletzt die römische XII, die sonst nie vorkommt.

So hart Schumanns Urteil über Marx' Oratorium auch war — die richtende Geschichte der Kunst hat ihm recht gegeben, denn nach einigen Aufführungen in den vierziger Jahren ist es der Vergessenheit anheimgefallen. — Es mag beiläufig noch erwähnt werden, daß der »Moses« auch die Veranlassung zur gänzlichen Lösung der Freundschaft zwischen Marx und Mendelssohn gab. Marx hielt einen durchschlagenden Erfolg seines Oratoriums für unzweifelhaft und nahm fest an, daß Mendelssohn es zuerst in die Welt einführen werde. Als er es 1839 Mendelssohn vorspielte, lehnte dieser jedoch eine Aufführung ab mit den Worten: „Du darfst mir das nicht übelnehmen, aber für dieses Werk kann ich nichts tun." Marx war dadurch in seinen Erwartungen so bitter getäuscht, in seinem Selbstgefühl so tief verletzt, daß er zeitlebens nicht darüber hinweggekommen ist. (Vgl. Therese Marx »A. B. Marx' Verhältnis zu F. Mendelssohn in bezug auf E. Devrients Darstellung«, Leipzig 1869, S. 22.) Nach Devrient hat schon Mendelssohns Vater den Einfluß Marx' auf Felix zu beschränken gewünscht. „Leute der Art, die so gescheit reden und nichts Gescheites zu machen wissen, wirken nachteilig auf produktive Talente."

586 (S. 348, o.). Trotz der sonst nie vorkommenden Unterschrift „14" hat Jansen die beiden Beurteilungen (»Raff« und »Heller«) in die Ges. Schr. aufgenommen; jedenfalls auf Grund von Mitteilungen O. Lorenz', der ja damals (1844) die Redaktionsgeschäfte führte.

587 (S. 349, m.). Die Quellen, denen diese Schriftsätze zum Teile auch schon von Jansen und Erler entnommen wurden, finden sich in dem Inhaltsverzeichnisse

zum Nachtrag genau angegeben. Weitere Forschungen (besonders des Herrn Lehrer W. Schumann, Leipzig) führten noch zu keinem abschließenden Ergebnisse. Schumann hat auch seine kritische Tätigkeit, besonders für die Brockhaussche »Allg. Zeitung« nur mit Unterbrechungen ausgeübt, wie aus dem Briefwechsel zwischen ihm und Heinr. Brockhaus hervorgeht. Außerdem hatte er ausdrücklich angeordnet, daß sein Name verschwiegen werde, jedenfalls mit Rücksicht darauf, daß er gleichzeitig oft dieselben Konzerte für seine eigene Zt. zu besprechen hatte.

Einige hierher gehörige Schriftsätze finden sich auch des Zusammenhanges wegen bei den Anmerkungen zu den Aufsätzen der Ges. Schr., z. B. die Ankündigung des Konzertes von Mendelssohn (Anm. 446), Begleitung der Bachschen Ciaconna durch Mendelssohn (Anm. 455), Konzert H. Hirschbachs (Anm. 477).

588 (S. 349, m.). Dies ist in der chronologischen Reihe als aus dem Jahre 1832 stammend der 2. von Schumann veröffentlichte Aufsatz. Er enthält eine Reihe von Schumann gesammelter Sentenzen. Eine Anzahl davon nahm Schumann auch in seine »Dicht- und Denkbüchlein« (s. Schr. Aufs. 6) auf.

589 (S. 349, u.). Schumann meint da die Konzerte vom 9. und 31. 7. 32. Klara war damals noch nicht ganz 13 Jahre alt, die Pianistin Belleville, mit der er Klara vergleicht, 26 Jahre. Zu vgl. auch in Aufs. 6 »Anna v. Belleville und Klara«. Bd. I, S. 21.

590 (S. 351, o.). In etwas erweiterter Fassung findet sich dieser Satz unter der Aufschrift »Kunstbemerkung« N. 28.

591 (S. 352, m.). Nämlich: Herz.

592 (S. 353, o.). Dieser Artikel wird derselben Hand (— Schumanns —) zugeschrieben werden müssen, die nach dem Konzert in der Zt. (1835, 2, 196 schrieb: „... Über die Sängerin sagte jemand neben mir: ‚man sähe ihren Gesang und höre ihre Gestalt, so innig harmonierten hier Seele und Hülle'. Ich weiß nur, daß ich an die Stelle eines Rossinischen Gesangsquartetts zum Schluß und letzten Abschied gern das vorhergehende Lied von Banck gewünscht hätte; oder es müßte einer unter vielen Augen lieber Abschied nehmen als unter vieren (zwei davon gehören dem Publikum). Es gehe ihr wohl!" — Livia Gerhardt hatte einige Jahre der Leipziger und der Berliner Bühne angehört, als sie sich (1836) mit dem Dr. jur. Prof. Woldemar Frege in Leipzig verheiratete, dessen Haus seit der Zeit der Sammelplatz der hervorragendsten Künstler war. Schumann stand lebenslang in freundschaftlichem Verkehr mit der hochbegabten Künstlerin und bewies ihr seine Verehrung durch die Widmung der Reinickschen Lieder (Werk 36). In den Gewandhauskonzerten sang Frau Dr. Frege auch in späteren Jahren noch bisweilen, wenn besondere Veranlassungen ihre Mitwirkung wünschenswert machten, — immer mit derselben Hingebung und derselben Zaubermacht. Als „Peri" hat sie Schumann wahrhaft beglückt, wie Dörffel berichtet. „Nie wieder, wenigstens in Leipzig nicht, hat ihr eine Peri-Sängerin gleichkommen können." — Die aus Schumanns Nachlaß herausgegebenen Lieder Werk 142 widmete Frau Klara Schumann der langjährigen Freundin.

593 (S. 354, m.). Da von diesen drei, nach Form und Ton so ganz übereinstimmenden Notizen die zweite unzweifelhaft von Schumann geschrieben ist, so rühren wohl alle drei von ihm her. Die Konzerte fanden statt am 4. und 18. 6. 35. — Als Lipinski (den Paganini seinen gefährlichsten Konkurrenten nannte) Anfang

August Leipzig verlassen hatte, schrieb Schumann in der Zt.: „Dieser herrliche Künstler wird hier unvergeßlich bleiben.“ Im Herbst 1836 kam Lipinski abermals auf einen Monat nach Leipzig, wo Schumann ihn privatim auch in Beethovenschen Quartetten und Bachschen Sonaten (mit Mendelssohn am Klavier) spielen hörte. „Mit Lipinski verlebte ich viele schöne Stunden, er liebt mich, glaub' ich, wie seinen Sohn“, schrieb er seiner Schwägerin Therese. So geschah denn die Widmung des »Karneval« an Lipinski (Herbst 1837) wohl im Gefühl herzlicher Zuneigung.

594 (S. 355, o.). Die Echtheit dieses Artikels wird durch Loewe selbst bestätigt. Vgl. dessen »Selbstbiographie«, herausgegeben von Bitter, Berlin 1870.

595 (S. 356, u.). Jansen nahm diesen Aufsatz in die 4. Auflage der Ges. Schr. auf und schrieb dazu: „Diesen Aufsatz glaube ich unbedenklich Schumann zuschreiben zu müssen. Deuten schon die ideale Kunstanschauung, die geistvolle Sprache, die freudigen Worte über Mendelssohn, die ehrfurchtsvollen über den ‚alten Bach‘ (vgl. den ‚alten Sebastian‘ im 4. Schwärmbrief) auf Schumann hin, so erkennt man ihn ganz besonders auch an der bewundernden Huldigung, die er aus der Tiefe warmer Empfindung heraus der hohen Künstlerin Klara darbringt. Drei Monate später gestand er ihr seine Liebe. Vgl. auch den Schluß des dritten, wenige Tage nach diesem Aufsatz geschriebenen Schwärmbriefes.“

596 (S. 357, o.). Vgl. hierzu Anm. 398 zu Aufs. 75.

597 (S. 358, u.). Seinen damaligen Unmut über die Wiener Kunstverhältnisse hat Schumann des öfteren ausgesprochen. Vgl. auch Vorbericht.

598 (S. 359, m.). Den »Lobgesang«, der so begeisterte Aufnahme gefunden hatte, hatte man dann auch für das 8 Tage später stattfindende Königskonzert ausgewählt.

599 (S. 359, u.). Vgl. hierzu u. a. auch Anm. 316.

600 (S. 360, u.). Das Leipziger Bachdenkmal befindet sich auf dem Thomaskirchhofe. Hierbei sei auch auf drei sehr würdige Denkmale anderer Art hingewiesen: die prächtige Ausgabe von Bachs Werken, das Bachmuseum in Eisenach und die regelmäßigen Bachfeste mit Aufführung seiner Werke durch die Neue Bachgesellschaft. —

Im Anschlusse hieran und zugleich als Schluß seiner Arbeit ist es dem Herausgeber eine Freude, darauf hinweisen zu können, daß auch Robert Schumann solche Würdigung gefunden hat:

Die Firma Breitkopf & Härtel hat eine schöne Gesamtausgabe seiner Werke veranstaltet, in den Städten Bonn, Leipzig und Zwickau sind ihm Denkmale errichtet worden, in Dresden, Düsseldorf und Asch sind Gedenktafeln an den Häusern angebracht, die er einst bewohnte, in seiner Geburtsstadt ist dazu 1910 ein ihm gewidmetes Museum begründet worden.

Vielleicht entsteht in Deutschland neben einer Bach-, Gluck-, Mozart-, Liszt-, Wagnergesellschaft auch noch eine Schumanngesellschaft zur ausgiebigen Pflege seiner so echt deutschen, seelenvollen Kunst!





Kompositionsverzeichnis (K).*

Vorbemerkungen.

1. Verzeichnet sind nicht nur die ausdrücklich, sondern auch die nur gelegentlich besprochenen und auch die nur erwähnten Werke.

2. Diejenigen Stellen, wo der betreffenden Komposition ein besonderer Aufsatz bzw. Abschnitt oder auch ihrer Aufführung ein ganzer Aufsatz gewidmet ist, oder sie innerhalb einer Charakteristik eines Komponisten ausführlicher behandelt ist, sind zuerst angegeben und zwar mit hervorgehobenem Druck.

3. Um die Anzahl der Angaben möglichst zu vereinfachen, wurden nur die Seiten bezeichnet, auf denen sich die Besprechung wirklich findet, nicht auch die Seiten, wo die Kompositionen in der Überschrift aufgezählt sind.

4. Die Reihenfolge der Kompositionen innerhalb eines Namens ist wiederum alphabetisch und zwar möglichst unter Voranstellung der Kompositionsgattung, wie z. B. Oper, Sonate, Variationen.

5. Nach Möglichkeit wurde auch die Tonart angegeben und die Werkzahl hinzugefügt; wo jedoch Schumann in der 1. Aufl. der Ges. Schriften hierüber in Fußnoten oder Klammern selbst schon Aufschluß gegeben hat, wurde es genau so belassen, entsprechend den Hauptgrundsätzen der vorliegenden Neuausgabe.

6. Auf der Seite, deren Ziffer mit eckiger Klammer versehen ist, ist die betreffende Komposition zwar erwähnt, aber nicht namentlich aufgeführt. Die Feststellung geschah z. B. nach Dörffels Festschrift des Leipziger Gewandhauses, nach dem Fischerschen Verzeichnis zur „N. Z. f. M.", auch auf Grund von Schumanns Tagebüchern.

7. In allen Fällen war dies jedoch nicht möglich, z. B. sind in Dörffels Festschrift zwar die Programme der sog. „Extrakonzerte" und „Konzerte für die Armen" und den „Orchesterpensionsfonds" abgedruckt, nicht aber die der gewöhnlichen Gewandhauskonzerte.

8. Ist eine Bezeichnung des Instruments bei dem Kompositionstitel weggelassen, so handelt es sich stets um Pianoforte-Kompositionen.

---

* Dieses K wird gebraucht für das Namenverzeichnis; denn dort werden diese hier genannten Seiten meist nicht noch einmal aufgeführt, sondern geschrieben „s. a. K".

<table>
<tr><th>Komponist</th><th>Werk</th><th>Werkzahl</th><th>Seitenangaben</th></tr>
<tr><td>Adam.</td><td>Oper »Brauer von Prestan«.</td><td>.</td><td>II 253.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— »Postillion von Lonjumeau«</td><td>.</td><td>II 98, 253, 327.</td></tr>
<tr><td>Adler, G.</td><td>Sonate, 4 hd.</td><td>27</td><td>II 319.</td></tr>
<tr><td>„Album du Pianiste"</td><td>Sammlung</td><td>—</td><td>II 324.</td></tr>
<tr><td>Alkan, Ch. V.</td><td>Etüden, 3 gr.</td><td>15</td><td>I 358 u. 405. II |225.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Stücke, 6 charakt.</td><td>16</td><td>I 405.</td></tr>
<tr><td>Allegri, G.</td><td>Miserere</td><td>.</td><td>I 324. II |399.</td></tr>
<tr><td>„Alpenklänge"</td><td>Sammlung</td><td>—</td><td>II |322.</td></tr>
<tr><td>André, Jul.</td><td>Variationen</td><td>25</td><td>II |324.</td></tr>
<tr><td>Anger, Louis</td><td>Klavierstücke, 6</td><td>1</td><td>II |230.</td></tr>
<tr><td>Arnold, K.</td><td>Männerchor »Danket d. Herrn«</td><td>.</td><td>II |339.</td></tr>
<tr><td>Attern, W.</td><td>Ouvertüre</td><td>.</td><td>I 317.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Sinfonie, 1.</td><td>.</td><td>II 127.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— 2.</td><td>16</td><td>II 127.</td></tr>
<tr><td>Atze, Friedr.</td><td>»Elegie von Hummel«</td><td>.</td><td>II |229.</td></tr>
<tr><td>Auber.</td><td>Oper »Die Braut«.</td><td>.</td><td>I 228.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— »Der schwarze Domino«.</td><td>.</td><td>II ||445.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— »Das eherne Pferd«.</td><td>.</td><td>II ||445.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— »Die Stumme v. Portici«</td><td>.</td><td>II 162.</td></tr>
<tr><td>Bach, J. S.</td><td>Ciaconna</td><td>.</td><td>I 511. II 53, ||439.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Choralvorspiele</td><td>.</td><td>II ||471.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Exercices</td><td>1, 2</td><td>I 209, 214, 402. II 113.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Fuge f. Kl. u. Orgel</td><td>.</td><td>II ||471.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— Cis-moll</td><td>.</td><td>I 511.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— Es-dur</td><td>.</td><td>I 493.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— E-moll</td><td>.</td><td>II 35.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Klavier, Wohltemperiertes.</td><td>—</td><td>I 354 u. 50, 286, 401. II 34, 81, 166, |283, ||418, 440.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Konzert für 3 Klaviere, D-moll</td><td>—</td><td>I 115, 482. II |[262], 281, 356, ||436, 467.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— f. Klavier, D-moll</td><td>—</td><td>I 314, 403. II |[262].</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Kunst der Fuge</td><td>—</td><td>I 401. II 35, ||440.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Messe, H-moll</td><td>—</td><td>II 53.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Passacaglia für Orgel, C-moll</td><td>—</td><td>I 493.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Passion, Matthäus-</td><td>—</td><td>II 360.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— Musik n. d. Ev. Johannis</td><td>—</td><td>II 105.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Pastorella für Orgel, F-dur</td><td>—</td><td>I 493.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Phantasie, chromat. u. Fuge.</td><td>—</td><td>I 511. II 53.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Präludien u. Fugen, 6, für Orgel oder Klavier</td><td>—</td><td>I 403.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Präludium f. Orgel (»Schmücke dich, o liebe Seele«).</td><td>—</td><td>I 133, 493.</td></tr>
</table>

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Bellini, V.	Oper: »Capul. et Montecchi«	.	II |201.
—	— »Norma«	.	II ||**445** u. 38, |201, 313, 327.
—	— »Pirat«	.	II |201.
—	— »Puritaner«	.	II 38, 57.
—	— »Romeo u. Julia« . . .	.	I 276 (Montecchi-Finale).
—	— »Somnambula«	.	II 20.
—	— »La straniera«	.	II |201, 313, 327.
Benedict, Jul. . . .	Einleit. u. Variationen . . .	16	I **224**.
—	Lied »Frühlingsklagen« . . .	.	II |**341**.
—	Ouvertüre z. Oper »Der Zigeunerin Warnung« . . .	—	I 504.
—	Oper: »Portugiesen in Goa«	—	II |285.
—	Phantasie	28	II |327.
—	Rêverie (»Notre Dame de Paris«)	20	I **109**.
—	Rondo (»Les Charmes de Portici«). (As-dur)	19	I **292**.
Bennett, W. St. . .	Diversions, 3	17	I **417** u. II 108.
—	Impromptus, 3	12	I **368**.
—	Kanon	.	II ||**401**.
—	Kapriccio f. Pfte. m. Orch. (E-dur)	22	II **141**.
—	Konzert, 3., f. Pfte. (C-moll).	9	I **284** u. [247].
—	— 4., f. Pfte. (F-moll) . . .	19	I **465**.
—	Ouvertüre »Najaden« f. Pfte.	15	I **332** u. 465.
—	— (D-dur) f. Orchest. . . .	15	I **421** u. 247, 313. II 31, ||401.
—	— »Parisiana«	—	I 247.
—	— »Waldnymphe«	20	I **421** u. [246]. II 44, ||444.
—	— »Weiber, lustige, v. Windsor«	.	I 246.
—	Phantasie (A-dur)	16	I **417** u. II ||426, 427.
—	Romanzen, 3	14	I **368**.
—	— (G-moll)	—	I 285.
—	Rondo (E-dur)	25	II **151**.
—	Sinfonien, 6	—	I 247.
—	Skizzen, 3, (The Lake, The Millstream, The Fountain)	10	I **367** u. 247, 362, 465.
—	Sonate (F-moll)	13	I 308.
—	Studien, 6	11	I **289**.
—	Suite de Pièces p. P. . . .	24	II **108**.
Berger, L.	Charakterstücke, 3 kurze . . .	—	II |328.
—	Etüde (G-moll)	—	I 99. II |[306].

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Bertini, H.	Studien, 25 charakt.	66	I **215**.
—	Trio f. Pfte. usw.	45	I **178** u. 177.
Berwald, Joh. . . .	Lied »Die Klage am Strande«	—	II |**343**.
Blahetka, L.	Variationen	28	I **220**.
Böhm, G.	Kaprice	—	I 306.
Böhm, Theobald . .	Variationen f. Flöte	—	II 48.
Böhme, Ferd. . . .	Streichquartett	1	II ||419.
Böhner, L.	Phantasie	48	I **366**.
—	Variationen	99	I 297, 298.
Bohrer, A.	Trio f. Pfte. usw.	47	I **169**.
Boieldieu, A. F. . .	Oper: »Johann v. Paris« .	—	II **160** u. |202.
—	— »Kalif von Bagdad« . .	—	I 33. II |202.
—	— »D. beiden Nächte« . . .	—	II |202.
—	— »D. weiße Dame«	—	II |202.
Bommer, E.	Sonaten, 2	—	II |**307**.
Brandl, Joh.	»Hero«, Melodrama m. Chören	57	II |**303**.
Bratchi, Adele . . .	Rondo, gr.	2	I **240**.
Brzowski, Jos. . . .	Mazurken, 4	8	I 256, 258.
Burgmüller, F. . . .	Phantasie	41	I **407**.
—	Variationen, brill.	33	II |**324** f.
Burgmüller, N. . . .	Frühlingslied	—	II ||438.
—	Gesänge, 6	3	II ||431.
—	— 5	10	I **494**.
—	Konzert (Fis-moll)	1	II ||428.
—	Lieder	—	I 374, 431.
—	— 5	6	I **432** u. 431.
—	Quartett	14	II ||428.
—	Rhapsodie (D-dur)	13	I **431**.
—	Sinfonie, 1., (C-moll) . . .	—	I 373, 436.
—	— 2., (D-dur). (Nachlaß) . .	—	II ||428.
—	Sonate (F-moll)	8	I **431**.
Byrd, W.	Kanon, »Non nobis Domine«	—	II |**298**.
Carpentier, s. Le.			
Chélard, H. A. . . .	Oper: »Hermannsschlacht« . .	—	I **505**.
Cherubini, L. . . .	Messe, 4., (C-dur)	—	I 267.
—	Oper: »Abenceragen«	—	I 507. II 203.
—	— »Ali Baba«	—	II |203, 279.
—	— »Demophon«, »Elisa«, »Faniska«, »Iphigenia«, »Lodoiska«, »Medea«	—	II |203.
—	— »Wasserträger«	—	II 97, 163, |203.
—	Ouv. z. »Lodoiska«	—	II 47, 48.
—	Quartett f. Streichinstr. Nr. 1 (Es-dur)	—	I **338** u. 346. II ||417.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Chopin, F.	Variationen »Là ci darem la mano«	2	I **5** u. 3, 164. II |263, 264, 352, ||365, 460, 461.
—	—	12	I **227**.
—	Walzer (Es-dur)	18	I 256, 257. II [32].
—	— 3 (As-dur, A-moll, F-dur)	34	I **418**. II [32].
—	— (As-dur)	42	II **32** u. 31.
Chopin, F. und Franchomme, A.	Duo f. Pfte. u. Violoncello (E-dur)	—	I **180**.
Chotek, F. X. . . .	Variationen	24	II |327.
Chwatal, F. X. . .	Einleit. u. Rondo (»Les Charmes de Magdebourg«) .	27	II |223.
—	Rondo (»Hardiesse«) (A-moll)	18	I **293**.
—	Sonatinen, 3, f. Anf. . . .	32	II |**319**.
—	Variationen	11	I **298** u. 297.
—	—	23	I **225**.
—	— leichte	28	I **298** u. 297.
—	— z. 4 Händ.	29	I **298** u. 297.
—	—	33	I **298** u. 297.
—	—	34	I **298** u. 297.
Cimarosa, D. . . .	Oper: »Die heimliche Ehe« .	—	II ||**447** u. I 136. II 163.
Clementi, M. . . .	Gradus ad Parnassum . .	—	I 214.
Conrad, K.	Ouvertüre	—	I 317, 379.
Couperin, F. . . .	Satz f. Klavier	—	I 306.
Cramer, H.	»Le désir«	14	II |**237**.
—	Ideen, romantische	10	I **405**.
—	Impromptu	8	II |**226**.
—	Phantasie m. Var.	7	I **405**.
—	»Les regrets«	16	II |**237**.
Cramer, Joh. B. . .	Etüde, 4., (C-moll)	—	I 209, [289]. II |284.
—	— (Cis-moll)	—	I [289], 390.
—	Etüden, 4händige	—	I [289]. II 106.
—	— 42	—	I 214, [289], 360.
—	— 16 neue	81	I **197** u. [289].
—	Phantasie	87	II |**228**.
—	Variat. üb. »Rule Britannia« (s. Alb. d. Pian.)	—	II |329.
Curschmann, Fr. . .	Lied »Die Rose«	—	II |**341**.
Czerny, K.	Konzertino	650	II 143.
—	Klavier, Bachs Wohltemp. Neuausg.	—	I **354**.
—	Lied: »Der Blumenkranz« . .	.	II |343.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Czerny, K.	Mélodie sentimentale. (Im Mozartalbum)	688	II |343.
—	Oratorium (unvollendet) . .	.	I 353. II ||418.
—	Phantasie, brill. »Erinnerungen a. m. erste Reise« . . .	413	I **236**.
—	— »Die 4 Jahreszeiten« . .	434	I **364**.
—	Rondo, großes	405	I **241**.
—	Scarlattis Klavierwerke . . .	—	I **400**.
—	Schule des Fugenspiels . . .	400	I **353**.
—	Tokkata	92	II ||368.
—	Übungsstücke üb. das »Glöckchenrondo«	—	II ||368.
—	Variationen, brill.	302	I **298** u. 297.
David, F.	Konzert (H-moll)	—	I 267.
—	Konzertino f. Violine	—	II 38.
—	Variat. f. Viol. üb. d. „Lob der Tränen"	15	II 58.
—	Violinkonzert, 1. (E-moll) . .	10	II 38.
—	— 2. (D-dur)	14	II 40.
—	— (ohne Nummer)	—	I 311.
Decker, K.	Quartett, 1., f. Streichinstrum. (C-moll)	14	I **336**.
—	Rondo	11	I **348**.
—	Sonate, große (As-dur) . . .	10	II |**321** u. |319.
—	— leichte	12	I **306**.
Deppe, F.	Variationen	—	I **220**.
Dessauer, Jos. . . .	»Le salon«	30	II |**242**.
Diethe, Joh. Fr. . .	Divertissement f. Hoboe . .	—	II 52.
Dobrzynski, J. F. .	Notturnos, 3	21	II |222, ||457.
—	— 2	24	II |**231**.
—	Phantasie (D-dur)	10	II |**222**.
—	Rondo alla Polacca f. Pfte. mit Orchest.	6	I **241** u. II ||400.
—	Trio f. Pfte. usw. (A-moll) . .	17	II |**220**.
Döhler, Th.	Konzert, 1., f. Pfte. m. Orchest. (A-dur)	7	I **149** u. [311].
—	Notturno (Des-dur)	24	I **410** u. 408.
—	Phantasie u. Bravourvariation. ü. ein Thema v. Donizetti	17	I **228** u. 311.
—	Rondino ü. e. Thema v. Strauß	19	I **240**.
—	— " " v. Coppola	20	I **240**.
—	Oper: »Anna Bolena« . . .	—	I 230.
—	— »Lucia di Lammermoor« .	—	II |327.
—	— »La Favorite«	—	II 161.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Händel, G. F.	»Tedeum«	—	I 486.
—	Thema m. Variat. f. Klavier	—	II 54.
Hartknoch, K. E.	Konzert, 2., f. Pfte. m. Orchest. (G-moll)	14	I **150**.
—	Notturnos, 3	8	I **108**.
—	Walzer, 6	9	I 103, 105.
Hartmann, F.	Variationen	23	II |**324** f.
Hartmann, J. P. E.	Charakterstücke, 2	25	I **414**. II |230.
—	Kapricen, 4, Heft 1	18	I **302**.
—	— „ 2	18	I **367** u. II ||418.
—	Lieder, 6	35	II |**245**.
—	Oper: »Der Rabe«	12	I **487**.
—	Preissonate (D-moll)	34	II **82** u. [61], 79.
—	Skizzen, 8	31	II |**256**.
—	Sonate, gr., f. Pfte. u. Violine (G-moll)	8	I **277**.
Häser, A. F.	Lied f. Chor „Trost in Tränen"	—	II |**340**.
Haslinger, Karl	Rondo (G-dur)	8	I **293**.
—	— »Die Luftschiffer«	11	I **349**.
—	Variationen f. Pfte. m. Orch.	1	I **223** u. 293.
—	— brill.	6	I **298** u. 297.
Hauck, W.	Variationen, gr.	36	I **298** u. 297.
Hauptmann, M.	Sonaten, 3, f. Pfte. u. Violine (B-, G-, D-moll)	23	I **276**.
—	Stücke, 12 (»Pièces détachées«)	12	I **108**.
Haydn, Jos.	Motette, „Du bist's, dem Ruhm und Ehr' gebührt"	—	II 54.
—	Oratorium: »Jahreszeiten«	—	I 267. II 54.
—	— »Schöpfung«	—	I 19, 161, 267. II 44, 45, 54, 99.
—	Ouvertüre z. »Schöpfung«	—	II |310.
—	Quartett „Gott erhalte Franz den Kaiser" (C-dur)	—	I 336. II 54, [71], [74].
—	Sinfonie (G-dur)	—	II 43.
—	— (B-dur)	—	I 450. II 54.
—	— (Es-dur)	—	I 317.
—	— Abschieds-	—	I 376.
—	— Kinder-	—	I 137.
—	— militärische	—	II |207.
Heckel, K. F.	Rondo »Vergißmeinnicht«	11	I **239**.
Heller, St.	Boleros	32	II 149.
—	Einleit. u. Variat.	6	I **221**.
—	Etüden, 24	16	II **18**.
—	Impromptus, 3	7	I **249**.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Heller, St.	Improvisata	18	II |347.
—	Kaprice (Es-dur)	27	II **115** u. 114.
—	—	41	II |247.
—	Phantasie f. Pfte.	31	II 149, |254, 256.
—	Rondo-Scherzo (G-dur)	8	I 242. II ||400.
—	Scherzo (A-moll)	24	II **114**.
—	Sonate (D-moll)	9	I **453**.
—	Tänze, deutsche	—	II |331.
Heller, Woldemar	Ouvertüre	—	II |235.
Helsted, Karl	Gesänge, 6	1	II **145** u. 144.
Henkel, K. H.	Variationen, 12	—	II |**324**.
Henselt, A.	Air russe	13	II |**242**.
—	Andante u. Etüde	3	
—	Duo f. Horn u. Pfte.	14	II ||403, 404.
—	Etüde	—	II 47, [136].
—	— (H-dur), (auch im Album du Pianiste)	—	I [136], 357. II |328, ||418.
—	Etüden, 12, charakterist.	2	I **354** u. 389. II [136], ||404.
—	— 12, Salon-	5	I **389** u. II [136].
—	Impromptu (C-moll)	—	I 474.
—	—	—	II |332, 333.
—	Konzert (F-moll)	—	II ||403.
—	Notturnos	6	I **416**.
—	Pensée fugitive	8	I **416**.
—	Poème d'amour	—	II 17.
—	Preambûles	—	II 105.
—	Romanze (B-moll)	10	I **416**.
—	Scherzo	9	I **416**.
—	Tableau musical	16	II 110.
—	Trio	—	II ||403.
—	Variationen	1	I **247** u. II ||402, 403.
—	— ü. e. Thema a. »Rob. d. T.«	—	II ||403.
Herbart	Sonate	—	II ||418.
Hering, K. E.	Divertimento (üb. bek. Studentenlieder)	—	I **108**.
Herold, L. J. F.	Oper: »Zampa«	11	I 221.
Herold u. Halévy	Oper, »Ludovic«	—	
Hertzberg, R. v.	Rondo, brill.	—	I 240.
—	Scherzos, 2	10	II |**231**.
Herz, H.	Adagios	—	II |351.
—	Kaprice, 2.	84	I **189**.
—	Konzert, 2., f. Pfte. m. Orchest. (C-moll)	74	I **153** u. 205.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Hiller, F.	Trios, 3 (B-dur, Fis-moll, E-dur)	6,7,8	I **174** u. 511.
Hill-Handley, Delph.	Kaprice (B-moll)	—	I **238**.
—	Sonate (C-moll)	—	I **55** u. 56.
Himmel, F. H. . . .	Lied „An Alexis"	—	I 304. II |324, 325.
Hirschbach, H. . . .	Ouvertüre z. »Hamlet« . . .	—	I 344. II ‖417, 419.
—	Quartett, 1., f. Streichinstrum. (E-moll)	1	II **73**.
—	— 3. (E-moll, B-dur, D-dur).	—	I **344** u. 343. II ‖416, 443.
—	Quintett (C-moll)	—	I **344** u. 343. II ‖417, 443.
—	Oratorium »Das verlorene Paradies« (Skizze) . . .	—	II ‖417.
—	Septett (Es-dur)	—	II ‖443.
—	Sinfonie, gr. (»Lebenskämpfe«)	—	I 344.
—	Sinfonie (»Erinnerung a. d. Alpen«)	—	I 344.
»Hommage à Clara Wieck«	Recueil p. P.	—	I **301**.
Hopfe, Jul.	Fugen, 4	29	II **137**.
Hornemann, E. . .	Kapricen, 12	1	II **116**.
Horwitz, L.	Einleit. u. Variat.	19	II |**324**.
Hummel, Joh. N. .	Klavierschule	—	I 11.
—	Konzert f. Pfte. (A-moll) . .	—	I 15, 466. II |262, 275, 287, ‖370.
—	— (H-moll)	—	I 152. II 205.
—	— letztes (Nachlaß), (F-dur) .	—	I **466**.
—	Phantasie »Oberons Zauberhorn«	—	I 445.
—	— Jugend-	—	II |227.
—	Rondo (A-dur)	—	I 348.
—	Sentinelle	51	II |352.
—	Septett	—	II |361.
—	— (Fis-moll)	—	I 395, 466.
—	Studien, 25	125	I **9** u. 3, 215 ff.
—	Variat. üb. »Rule Britannia« (i. Album du Pian.) . .	—	II |229.
—	Werk 60—80	60-80	I 10.
Jähns, F. W. . . .	Trio f. Pfte. usw.	10	I **172** u. II |214.
Kahlert, A.	Notturnos, 4	6	I **366**.
—	Vision	—	I 299, 301.
Kalkbrenner, F. . . .	Einleit. m. Polonäse (i. Album du Pian.)	—	II |329.

<table>
<tr><th>Komponist</th><th>Werk</th><th>Werkzahl</th><th>Seitenangaben</th></tr>
<tr><td>Lövenskiold, H. v.</td><td>Charakterstücke, 5</td><td>12</td><td>II 115 u. 116.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Impromptus, 4 (4händ.)</td><td>11</td><td>II 26.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— 4, charakterist. (4händ.)</td><td>8</td><td>I 477.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Scherzos</td><td>—</td><td>II 26.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Trio f. Pfte. usw. (F-dur)</td><td>2</td><td>I 177.</td></tr>
<tr><td>Loewe, K.</td><td>Balladen</td><td>—</td><td>II |354.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Lied „Was ziehet und klinget die Straße herauf"</td><td>—</td><td>II 100.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— »Der Wirtin Töchterlein«</td><td>—</td><td>I 273.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Liederkreis »Esther«</td><td>52</td><td>I 268 u. II ||372.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Oratorium: »Gutenberg«</td><td>—</td><td>I 379.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— »Johann Huß«</td><td>82</td><td>II 99 u. 61.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— »Zerstör. Jerusalems«</td><td>—</td><td>II 4.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Sonate, brillante (Es-dur)</td><td>41</td><td>I 56 u. 55.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— elegische (F-moll)</td><td>33</td><td>I 55, 59.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Tondicht. i. Sonatenform »Der Frühling« (G-dur)</td><td>47</td><td>I 91.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Trio (G-moll)</td><td>12</td><td>I 177, 478.</td></tr>
<tr><td>Lorenz, O.</td><td>Mignons Lied</td><td>—</td><td>II |331.</td></tr>
<tr><td>Lortzing, Albert</td><td>Oper, kom. »Hans Sachs«</td><td>—</td><td>I 485.</td></tr>
<tr><td>Lüders, Konrad</td><td>Etüden, 12 gr.</td><td>26</td><td>I 286 u. II 408.</td></tr>
<tr><td>Lwoff, Alexis v.</td><td>Konzert</td><td>—</td><td rowspan="3">I 226, 228, 336, 470. II ||435.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Russische Volkshymne</td><td>—</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Phantasie</td><td>5</td></tr>
<tr><td>Lyser</td><td>Wanderlieder</td><td>—</td><td>II ||422.</td></tr>
<tr><td>Malibran, Maria</td><td>Matrosenlied, engl.</td><td>—</td><td>II |302.</td></tr>
<tr><td>Markull, F. W.</td><td>Charakterstücke, 4</td><td>2</td><td>II |238.</td></tr>
<tr><td>Marschner, H.</td><td>Charakterstücke, 2</td><td>105</td><td>II 243.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Gesänge, »Bilder des Orients«</td><td>90</td><td>I 271.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Lied „Im Herbst, da muß man trinken"</td><td>—</td><td>II |342.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Oper: »Hans Heiling«</td><td>80</td><td>I 121, 128. II 85, ||445.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— »Templer u. Jüdin«</td><td>60</td><td>II 160, 445 u. 96, 426.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Ouvertüre, Fest-, große (D-dur)</td><td>78</td><td>I 146.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— und Gesänge »Klänge aus Osten«</td><td>109</td><td>II 40, 41, 42.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— z. »Vampir«</td><td>—</td><td>II 38.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Trio, gr. f. Pfte. usw. (G-moll)</td><td>111</td><td>II 90 u. 91.</td></tr>
<tr><td>Marx, A. B.</td><td>Oratorium: »Moses«</td><td>—</td><td>II |344 u. ||473.</td></tr>
<tr><td>Marxsen, E.</td><td>Lied ohne Worte</td><td>37</td><td>II |233.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Impromptus, 3</td><td>33</td><td>I 412.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Sinfonie n. Beethovens Sonate W. 47</td><td>—</td><td>I 312.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Stücke, 3</td><td>31</td><td>I 412.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><th>Komponist</th><th>Werk</th><th>Werkzahl</th><th>Seitenangaben</th></tr>
<tr><td>Mendelssohn-Bartholdy, F.</td><td>Quartett »Der Jäger Abschied«</td><td>—</td><td>II 57, [71].</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Scherzo (E-moll, Es-dur)</td><td>44</td><td>I 380. II [71].</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— (s. Album du Pian.)</td><td>—</td><td>II |329.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Serenade u. Allegro f. Pfte. m. Orch. (D-dur)</td><td>43</td><td>I **464** u. 509. II ||432.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Sinfonie, 1. (C-moll)</td><td>11</td><td>II 132.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— 2. (Sinfoniekantate »Lobgesang«)</td><td>52</td><td>I 486. II 45, 46, 48, |359, ||437, 442, 475.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— 3. (Schottische), (A-moll)</td><td>56</td><td>II **131** u. 127, ||444.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— 4. (Italienische), (A-dur)</td><td>90</td><td>II ||380, 444.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— 5.(Reformations-), (D-moll)</td><td>107</td><td>II ||444.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>»Sommernachtstraum«</td><td>61</td><td>II **155** u. I 111, 123, 127, 192, 246, 303. II 121, |265, ||381, 473.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Sonate (E-dur)</td><td>6</td><td>I **123** u. 35.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— f. Pfte. u. Violoncello (B-dur)</td><td>45</td><td>I **398** u. 397.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Streichquartette, 2 (E-moll, Es-dur)</td><td>44</td><td>I 380.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Trauermarsch (A-moll)</td><td>103</td><td>II ||428.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Trio, 1., f. Pfte. usw. (D-moll)</td><td>49</td><td>I **500** u. 499, 511.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Variationszyklus für das Beethoven-Album</td><td>—</td><td>II 107.</td></tr>
<tr><td>Mercadante</td><td>Arie</td><td>—</td><td>II 52.</td></tr>
<tr><td>Méreaux, A.</td><td>Phantasie</td><td>42</td><td>I **231**.</td></tr>
<tr><td>Merk, Jos.</td><td>Violoncellvariationen</td><td>—</td><td>II 57.</td></tr>
<tr><td>Methfessel, A.</td><td>Männchor »In der Fremde«</td><td>—</td><td>II |**340**.</td></tr>
<tr><td>Meyer, L. v.</td><td>Walzer, 6 Salon-</td><td>4</td><td>I 201, 202.</td></tr>
<tr><td>Meyerbeer, G.</td><td>Arie „Robert, mein Geliebter“</td><td>—</td><td>II 50, 57, 58.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Crociato</td><td>—</td><td>I 319. II ||413.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Lied: „Luft von Morgen“</td><td>—</td><td>II ||413.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>Oper: »Afrikanerin«</td><td>—</td><td>II ||420.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— »Hugenotten«</td><td>—</td><td>I 233, 234, 235, 299, 304, 305, 318, 319, 324. II 7, |327, ||412, 413, 414, 420, 423.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— »Prophet«</td><td>—</td><td>II 163, ||413, 420.</td></tr>
<tr><td>—</td><td>— »Robert d. Teufel«</td><td>—</td><td>I 181, 319. II ||413, 420.</td></tr>
<tr><td>Micheux, George</td><td>Phantasie »Non plus ultra«</td><td>—</td><td>II |358.</td></tr>
<tr><td>Miltitz, B. v.</td><td>Gesang, 3stimmig, „Vater, in deine Hände“</td><td>—</td><td>II |**340**.</td></tr>
</table>

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Moscheles, Ign. . . .	Trio f. Pfte. usw. (E-dur) . .	84	I **178** u. 177.
—	Variationen, Alexandermarsch-	—	I XVII, 98, 162.
—	— üb. »Rule Britannia« (im Album du Pian.) . . .	—	II |329.
Mozart, W. A. . .	Adagio	—	II |358.
—	Arie aus: »Don Juan« »Crudele«	—	II 50.
—	— »Figaro« »Giunse alfin«	—	II [44].
—	— »Idomeneo« »Non piu« .	—	II 56.
—	— »Titus«	—	II 45, [46].
—	— „Parto" u. 1 Finale a. »Titus« »O Dei«	—	II 59.
—	Kanon: „O! Wunderschön ist Gottes Erde"	—	II |298, |300.
—	Klaviersatz (C-moll)	—	II 227.
—	Konzert (f. 2 Pfte.)	—	I 509.
—	— (D-moll)	—	I 388. II 54.
—	Lieder	—	II 54.
—	Oper: »Don Juan«	—	I 5, 7, 30 „Giovanni", 52, 283, 393. II 19, 20, 76, 110, |271, 312, 361.
—	— »Figaro«	—	II ||**446** u. 43, [44], 45, 48, 160, |205.
—	— »Titus«	—	I 33. II 59, |282.
—	— »Zaïde«	—	I 376.
—	Ouvertüre z. »Figaro« . . .	—	I 147.
—	— z. »Titus«	—	II 54.
—	— z. »Zauberflöte«	—	II 48, 49.
—	Quartett (C-dur)	—	II 71, [74].
—	Quartette („f. Walsegg") . .	—	II |289.
—	Rezitativ u. Arie m. oblig. Viol.	—	II 54.
—	Requiem	—	II 100, |289, ||468.
—	Sinfonie (Es-dur)	—	II 40.
—	— m. Fuge (»Jupiter«), (C-dur)	—	I 44, 120, 281, 317. II 54.
—	— (G-moll)	—	I 69, 105, 346. II 35, |207, ||441.
—	Werke	—	II |298, ||441.
»Mozart-Album« . . .	. . . .	—	II |**338**.
Mühling, H. Jul. .	Ouvertüre	—	I 379.
Müller, Ch. G. . .	Konzertino f. Baßposaune . .	—	II 39.
—	Ouvertüre z. Oper »Oleandra«	—	I 379.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Paganini, N.	Etüden f. Violine	3	I 443.
—	Kapricen, 24, f. Violine . .	1	I 212. II 69, [70].
—	Rondo, »Glöckchen«	—	I 224, 287. II 69.
Partzsch, Fr.	Lied „Freudvoll und leidvoll“	—	II 308 ff.
Pearson, H. H. . . .	Lieder, 6	7	II **85.**
Pesadori, Antoinette	Rondo (As-dur)	—	I **347.**
»Pfennigmagazin« .	. . . .	—	I 185.
Philipp, B. E.	Divertissement (»Souvenir de Salzbrunn«)	26	II **226.**
—	Etüden, 12 (»Songe et vérité«)	28	I **435.**
—	Mazurken, 4	—	II 231.
—	Notturno (»Hommage à Clara Wieck«, Nr. 5)	—	I 299, 301.
—	Trio f. Pfte. usw. (F-moll) .	33	I **497** u. 499.
Pirkhert, Ed.	Andante u. Etüde	1	II **244.**
Pixis, Joh. P. . . .	Etüden i. Walzerform . . .	80	I **204.**
—	Kaprice, dramat. (4händ.) . .	131	II **225.**
—	Konzert (C-dur)	100	II 262, 263, 275, 350, 352.
—	Oper: »Bibiana«	—	II 221.
—	Phantasie (Fantaisie militaire)	129	II 270, 464.
—	— u. Variat. (4händ.) . . .	133	II 327.
—	Trio f. Pfte., Violoncello u. Violine (C-moll)	—	II **221.**
—	— f. Pfte. u. Violoncello (H-moll)	—	II 221, 222.
—	— 6, f. Pfte. usw. (Fis-moll)	139	I **500** u. 499.
—	Variationenzyklus »Hexameron« (s. auch Herz, Liszt u. Thalberg)	—	I 484.
Pocci, Fr. Graf v. .	Sonate, Frühlings- (E-dur) .	—	I **92.**
—	— Phantastische (A-dur) . .	—	I **92.**
Pohl, Jos.	Caprices en forme d'anglaises p. P.	—	I **110.**
—	Divertissements in Ekossaisenform	6	I **205.**
Pollini, Fr.	Tokkata (C-moll)	56	I **184.**
Pott, A.	Lied »Wiegenlied«	—	II **341.**
—	Mozartalbum, herausgeg. f. d.	—	
Potter, Cypr.	Etüden, 24	19	I 215.
Preyer, G.	Sinfonie, 1. (D-moll)	16	I **425** u. II 427.
Proch, H.	Männerchor »Lebenslied« . .	—	II **340.**
Proche, Fr.	Variationen, 6	27	II **148** u. 254.
Prudent, E.	— große	2	I **223.**

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Prume, F. H. . . .	»La Mélancolie«	—	II 59.
Quagliati	Oper: »Carro di fedeltà d'amore«	—	II [204].
Quilling, J. K. . .	Studien	10	II **236**.
Radziwill, Fürst . .	Szenen aus »Faust«	—	I 313. II [401.
Raff, Jos. Joach. . .	Klavierstücke, 3 charakterist. .	2	II **347**.
Rastrelli, Jos. . . .	Lied »Der Wanderer« . . .	—	II **342**.
Ravina, H.	Etüden, 25	—	II **136** u. 135.
Raymond, E. . . .	Sinfonie, 1.	17	I 428.
Reber	Melodie	—	II 347.
Reichardt, C. . . .	Lied »Jägers Qual« (m. Pfte. 2c.)	—	II 58.
Reichel, A.	Sonate	4	II **118**.
Reißiger, K. G. . .	Männerchor »Vergißmeinnicht«	—	II **339**.
—	Oper: »Adele de Foix« . .	—	II **93** u. 61.
—	Phantasie f. Klarinette . . .	—	II 45, 46.
—	Quartett, 1., f. Streichinstrum. (A-dur)	111	I **338**.
—	— 3., f. Pfte. usw. (D-moll) .	108	I **280**.
—	Scherzo (i. Album du Pian.) .	—	II 329.
—	Sinfonie, 1. (Es-dur) . . .	120	I **427** u. 309, 310.
—	Trio, 8., f. Pfte. usw. (F-dur)	97	I **176** u. II 394.
—	— 9., " " " (F-moll)	103	I 176 u. II 394.
—	»Webers letzter Gedanke« (Dernière pensée de Weber)	—	I 108.
Reißiger, F. A. . .	Rondinos, 3	22	I **348** u. II [418.
Reuling, W.	Oper: »Alfred der Große« .	—	II [88].
—	Trio, gr., f. Pfte. usw. (D-moll)	75	II **88**.
Richter, E. F. . . .	Scherzo	6	I 485. II 226.
Rieffel, H. W. . . .	»Geistliches Lied« u. »Ermunterung«, Gesänge	—	II 331.
Ries, F.	Etüde Nr. 1 (C-moll) . . .	—	I 209.
—	Exercices, 6	31	I 207, 208, 215.
—	Introduction et Rondeau .	182	II **322** f.
—	Konzert (Cis-moll)	—	I 156.
—	— (Es-dur)	—	I 225.
—	— 9., f. Pfte. m. Orch. (G-moll)	177	I **156**.
—	Lieder, 4	179	I **274**.
—	Polonäse, gr.	174	I 256.
—	Rondo alla Zingaresco . .	181	I 242.
—	Sonate, 52. (As-dur)	175	I **307**.
Rietz, Jul.	Ouvertüre z. »Hero u. Leander«	11	II **125**.
—	— Konzert- (A-dur)	7	I 504. II 42, 43, 125, 126.
—	Scherzo (B-moll)	5	II 111.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Spohr, L.	Quartett, brill., f. Streichinstr. (A-dur)	93	I **334** u. 335.
—	— Doppel-	—	I 510. II 130.
—	Rondo »alla Spagnuola« . .	—	I 511.
—	Sinfonie, 1.	—	I 66.
—	— 3.	—	I 66.
—	— 4., „Die Weihe der Töne"	86	I **65** u. 35, 70, 317. II 129, 130, 131, 156, ‖378.
—	— 6., (historische)	116	II **50**, **51**, **128** u. 127, ‖442.
—	— 7., »Irdisches u. Göttliches im Menschenleben« . . .	121	II **129** u. 127, 128.
—	Trio, 1., f. Pfte. usw. (E-moll)	119	II **91** u. 131.
—	Vorspiel z. Raupachs »Tochter der Luft«	—	I 313.
Sponholtz, A. H. . .	Etüden, 6 charakterist. . . .	9	II **66** u. |243, 244.
—	Lied „Die Blumen"	—	II |**340**.
—	Phantasiebilder, 2	10	II **20**.
Spontini, G. . . .	Oper: »Alcidor«	—	I 294.
—	— »Ferdinand Cortez« . . .	—	II 47, [48], 162.
—	— »Nurmahal«	—	I 294.
—	— »Vestalin«	—	II ‖**445**.
Stamaty, Camille .	Konzert (A-moll)	2	I **281**.
—	Variationen, brill.	3	I **299** u. 297.
Stegmayer, F. . . .	Gesänge, 6	13	I **271**.
Steibelt, D.	Kaprice »Bataille de Jemappes« usw.	—	II ‖370.
Stern, Jul.	Ouvertüre, geistliche	9	II **124**.
Stöber	Marsch (E-dur)	—	I 224.
Stöckhardt, Rob. . .	Stück, lyrisches	—	II |**232** u. 233.
Stocks, J.	Variationen, brill.	—	I **297**.
Stolze, H. W. . . .	Variationen	29	I **299** u. 297.
—	— (4 händ.)	37	I **225**.
Strauß, Jos. . . .	Sinfonie, 1. (Es-dur)	—	I 312.
—	Chor »Soll dieser Tag« . .	—	II |**340** [dort irrtümlich Joh. St.]
Strube, Chr. H. . .	Lieder, 4, ohne Worte . . .	16	II **23** u. 23.
Stuntz, Jos. H. . .	Kanons, 2, f. 4 Stimmen. .	—	II |**340**.
Szymanowska, Maria	Etüden, 12	—	I **206** u. 215.
Tadolini, G. . . .	Walzer, gr.	—	II |**229**.
Täglichsbeck, Th. . .	Sinfonie, 2.	—	I 373.
Taubert, W. . . .	Divertissement »Bacchanale« f. Pfte. m. Orchest. . . .	28	I **305**.
—	Duo (4 händ.) (A-moll) . . .	11	I **94** u. 60. II ‖376.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Taubert, W.	Etüden, 12	40	I **391**.
—	Impromptu, brill.	25	I **304**.
—	Impromptus, 6	14	I **191** u. 190.
—	Kapriccio (i. Album du Pian.)	—	II 329.
—	Konzert f. Pfte. m. Orchest. (E-dur)	18	I **157**.
—	— -Stück »La Najade« (F-dur)	49	II **30** u. 242.
—	Minnelieder, 8	16	I **99**.
—	— 6	45	I **416**.
—	Miniatures	23	I **190**.
—	Phantasien, 8, »Erinnerung a. Schottland«	30	I **415**.
—	Quartett, 1., f. Pfte. usw. (Es-dur)	19	I **279**.
—	Sonate, gr. (C-moll)	20	I **60** u. 55. II 320.
—	— 2.	21	II **320** u. 319.
—	— 5.	35	II **12** u. 10.
—	Suite: Prélude, Ballata, Gigue, Toccata	50	II **31** u. 30, 50.
—	Trio, 1., f. Pfte. usw. (F-dur)	32	I **278**.
—	»Tutti-Frutti«	24	I **190** u. II 395.
Tedesco, Ign. A.	Phantasie ü. Motive a. »Rob. d. Teufel«	6	I **299**.
—	Serenade	8	I **472**.
Thalberg, S.	Adagio u. Rondo	—	II 47.
—	Andante (Des-dur)	32	I **409** u. 408.
—	Etüde (A-moll)	45	II 19, 20.
—	Etüden, 12, Heft 1	26	I **287**.
—	— 12, Heft 2	26	I **392**.
—	Fantaisie sur »Norma«	12	II 313.
—	Impromptu »La Cadence« (A-moll)	36	II **28** u. 27.
—	Kaprice (E-moll)	15	I **187** u. II 415.
—	Kapriccio ü. Them. a. d. »Somnambula«	—	II 19.
—	Konzert f. Pfte. m. Orchest. (F-moll)	5	I **152** u. 283.
—	Notturno	—	II **343**.
—	— (E-dur)	28	I **409** u. 408.
—	Notturnos, 2 (Fis-dur, H-dur)	16	I **187**.
—	— 3	21	I **304**.
—	— groß. „Tremolo" (Fis-dur)	35	II **28** u. 27.
—	Originalthema u. Etüde (Amoll)	45	II 110.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Thalberg, S.	Phantasie (ü. die »Hugenotten«)	20	I **233**.
—	— gr.	22	I **304**.
—	— üb. italien. Themas	—	II 19.
—	— (ü. »Moses«)	33	I **410** u. 408.
—	— (»Souv. de Beethoven«)	39	II **28** u. 27.
—	— 2., Don Juan	—	II 110.
—	Scherzo (A-dur)	31	II **28** u. 27, |242.
—	Serenade und Menuett aus »Don Juan«	—	II 19, 20.
—	Variationen	17	I **226** u. 228.
—	Variationenzkl. »Hexameron« (s. a. Herz, Liszt und Pixis)	—	I 484.
—	Walzer, 12	4	I **201**.
—	— brill.	47	II **150**.
Thomas, A.	Kapricen, 6	4	I **108**.
—	Trio f. Pfte. usw. (C-dur)	3	I **173**.
Tiehsen, O.	Stücke, lyrische	13	II |**251**.
Tomaschek, W.	Idyllen	—	I 406.
—	Chor: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie"	—	II |**339**.
—	Lieder 6, böhmische	71	I **274**.
Triest, H.	Gesänge, 4	1	I **273**.
—	— 6	2	I **273**.
—	Sonate	4	I 307. II ||410.
Truhn, H.	Lied	—	II |**342**.
Trutschel, A. L. E.	Sonate, gr. (4händ.) (Es-dur)	8	I **307**.
Unbekannt	Dessauer Marsch, d. alte	—	I 428.
—	Marlboroughlied	—	II 86.
Veit, W. H.	Gesänge	8	I 496.
—	— 6	15	I **495** u. 494.
—	Notturno	6	I **475**.
—	Notturnos, 3	18	II |**237**.
—	Ouvertüre, Konzert-	17	II 58.
—	Polonäse	11	I **475**.
—	Quartett, 2., f. Streichinstrum. (E-dur)	5	I **340** u. 475. II ||416.
—	Rhapsodie	—	II |**343**.
Verhulst, Joh. Jos. H.	Ouvertüre z. »Gysbrecht von Amstel«	—	I **419** u. II 75.
—	— Nr. 3	—	II |235.
—	Quartett f. Streichinstrumente (As-dur)	6	I **334**.
—	Quartette, 2, f. Streichinstrumente (D-moll, As-dur)	6	II **75** u. 73.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Wolff, Ed.	Etüden, 24	20	II **16** u. 25.
—	Mazurken, 4	5	I 256, 259.
—	Rhapsodien, 4	29	II **25**.
Wysocki, G. R. . .	Rhapsodien, 3	2	II **230**.
Zimmermann, S. A.	Rondo (As-dur)	5	I **291**.
Zingarelli, N. A. . .	Oper: »Romeo u. Julie« . .	—	I 137.
Zöllner, K. F. . . .	Lieder, 9, »Liebesfrühling« .	—	II **84** u. 245.
Zöllner, K. H. . . .	Walzer, 6 (4händ.)	—	I 256, 258.
Zuccalmaglio . . .	Menuett	—	I 138.



Literaturverzeichnis (L).

Bücher. Zeitschriften. Aufsätze.

Vorbemerkungen.

1. Dieses Verzeichnis soll einen Überblick gewähren über die von Robert Schumann in den Schriften besprochenen und erwähnten Bücher usw. Zugleich soll es auch als Quellenverzeichnis zu dem Vorbericht und den Anmerkungen dienen.

2. Dichtungen (einschl. Textdichtungen), Dramen, Romane usw., die in den Ges. Schriften angezogen oder auch gelegentlich mit beurteilt sind, wurden hier nicht mit eingereiht, um die Übersicht nicht zu gefährden. Die Seitenzahlen sind im Namenverzeichnisse (S. 526f.) zu finden und zwar bei folgenden Namen:

Andersen, Äschylos, Banck, Beck, „Bettina"-Arnim, Blum, Bulwer, Bürger, Burns, Byron, Castelli, „Clauren"(-Heun), Dante, Eichendorff, Fouque, Giesebrecht, Gleim, Goethe, Grabbe, Grillparzer, Hanka, Hebel, Heine, Heinse, Herder, Heydenreich, Jean Paul, Keil, Klopstock, Kotzebue, Körner, Lafontaine, Leisewitz, Lenau, Lessing, Luther, Mickiewicz, Moore, Möricke, Mosen, Müller W., Musäus, Petrarca, Pfeiffer, Pindar, Platen, Prölß, „Rahel"-Varnhagen, Raupach, Reinhold, Rückert, Scott, Schefer, Schiller, J. Schopenhauer, Schulze, E., Seidl, J. G., Sephine, Shakespeare, Sonnenberg, Staël, Steinheim, Sterne, Stieglitz, Tegner, Tieck, Uhland, Victor Hugo, Vogel, Walter v. d. Vogelweide, Wackernagel, Wolff, O. L. M., Zeune.

Öfters ist allerdings das Werk ohne Dichter genannt, wie z. B. II |313 »Corinna« von Frau v. Staël und »Fiormona« von Heinse — oder umgekehrt: der Dichter, und seine Werke nur im allgemeinen.

3. Die Seitenzahl der ausdrücklich besprochenen literarischen Werke ist — wie beim Kompositionsverzeichnis — durch stärkeren Druck hervorgehoben.

4. Die Zeitschriftentitel sind durch » « gekennzeichnet. Wo bei den übrigen Titeln die Bezeichnung „Aufs." = Aufsatz fehlt [es wurde diese Bezeichnung, nicht „Artikel" gewählt, vgl. Bd. II, S. 272, Zl. 10], handelt es sich um ein Buch oder eine Broschüre.

Da das Schumannmuseum von allen diesen alten Zeitschriften und Zeitungen mindestens einige Nummern hat, so konnten die Titel genau angegeben werden.

Albert, H. . . . . Robert Schumann (Biographie). 2. Aufl. Berlin 1910 . . . I (XXII). II ||461.

»Allg. mus. Ztg.« . . . Verl. Breitk. & Härtel. Redakteur Fink, G. W. . . . . I (XVII, XIX). II |216, ||365, 371, 372, 384, 393, 425, 427, 450, 465.

»Allg. Wiener Musikztg.« . . . . I (XIX).

»Allg. Ztg.« . . . . s. Leipz. Allg. Ztg.

»Allg. muſ. Anzeiger« .	Wien. Verl. Tob. Haslinger. Red. Caſtelli, J. K.	II ‖365, 384, 435, 450, 454.
Banck, K. L. A.	Aufſätze	I (XVII). II ‖399, 433.
Batka, R.	Aus Schumanns Schrift. (Auſſ.)	I (XXIV).
Bellaſis, E.	Cherubini	II ‖417.
Bennet, W. St.	Tagebuch (unveröff.)	II ‖400 f.
Bernsdorf, Ed.	Univerſallexik. d. Tonk. 1856/61	II ‖525.
Bergen, G.	Aufſätze	II ‖372, 458, 464.
Börne, L.	Briefe a. Paris	II ‖480.
Breitkopf & Härtel, Lpz. .	ſ. Allg. muſ. Ztg.	
Brockhaus, H., Lpz.	ſ. Leipz. Allg. Ztg.	
Brüggemann	Konverſationslexikon	II ‖458.
Bürck, A.	Goethe-Zelterſch. Briefw. (Auſſ.)	II ‖466.
»Cäcilia«	Ztſchr. f. d. muſ. Welt. B. Schotts Söhne Mainz. Hsg. v. G. Weber	II ‖216, 365, 384, 386, 450, 453.
Cannebich	Lehrbuch d. Geographie . . .	II ‖407.
Caſtelli, Jgn. Fr.	Über Sch.s Werke u. ſ. Ztſchr. ſ. Allg. muſ. Anz.	
»Damenkonverſations-lexikon«	herausg. v. Herloßſohn u. Lühe	I (XVII). II ‖369, 383, 449, 450, 465, 466.
»Dampfwagen« Leipzig-Dresden	Lpz.	II ‖435.
Deiters, H.	Auſſ. üb. R. Sch.s geſ. Schriften	I (V, XXII).
Dichtungen uſw.	ſ. oben Vorbemerkungen Nr. 2.	
Dörffel, A.	Feſtſchr. d. Leipz. Gewandhauſes	II ‖415, 477, 525.
Dorn, H. L. Ed.	Aus meinem Leben	II ‖367.
—	D. Plagiate Dr. Schillings (Auſſ.)	II ‖469.
—	Oſtrazismus	II ‖367.
»Dresdner Abendztg.« .	red. E. G. Th. Winkler (Th. Hell)	I (XII).
Edlinger.	ſ. Öſterr. Rundſchau.	
»Eiſenbahn«, Die . . .	red. K. Tropus. Verl. Pönicke, Lpz.	II ‖413, 414.
»Eremit«	herausg. v. F. Gleich, Lpz. . .	II ‖464.
Erler, Herm.	Sch.s Leben in Briefen, Berlin 1887. Ries u. Erler . . .	I (XXIV). II ‖377, 416, 422, 468, 472.
Fétis	Aufſatz über Berlioz	II ‖378.
Fink, Dr. G. W.	ſ. »Allg. muſ. Ztg.«	
Fiſcher, P.	Inhaltsverz. z. Bd. 1—50 d. „N. Zt. f. M." Lpz. 1860. Kahnt	II ‖399, 467.
Forcellini, E.	Totius latinitatis thesaurus .	I (XVI).
„Freimütige", Der	herausg. v. W. Häring	II ‖372.
Fuller-Maitland, J. A. . .	Schumannbiogr. London 1888	II ‖426.
Gathy, Aug.	Muſikal. Konv.-Lexikon 1835 .	II ‖525.
»Gazet. music. d. Paris.«	red. v. Adam, Kaſtner u. a. .	I (XIII, XIX). II ‖365, 378, 391, 453.

»Gazette musicale«	Brüssel	II ‖420.
Gensel, J.	Briefw. R. Sch.s u. Henr. Voigt	II ‖431.
—	Aus Rochlitz Briefen a. H. Voigt	II ‖431.
„Gesammelte Schriften“	R. Sch.s 1. Aufl. („Schr. 1“) herausg. v. R. Sch. selbst. Lpz. 1854. 4. Aufl. herausg. v. F. G. Jansen. Lpz. 1891.	
Glaser, Rud.	s. »Ost u. West«.	
Gleich, F.	s. »Eremit«.	
Gollmick, J. K.	Krit. Terminologie	I 23.
»Grenzboten«	Lpz., damals L. Herbig	II ‖431, 457, 460, 463.
Griepenkerl, W. R.	„Ritter Berlioz i. Braunschweig“	II ‖296, 373.
Grove, G.	Dictonary of music pp.	II ‖417, 525.
»Hamb. Korrespondent«		II ‖433.
Hanslick, Ed.	Hektor Berlioz	II ‖381.
—	Suite	II ‖390.
—	A. d. Konzertsaal	II ‖396.
—	Musikal. Stationen	II ‖455.
Häring, W.	s. »Freimütige«.	
Hartog, J.	Schumannbiogr. Haarlem 1910	II ‖466.
Hauptmann, M.	Brief a. Hauser	II ‖428.
—	Erläuterungen z. Kunst d. Fuge	II ‖440.
Henle	s. »Nürnberger Korrespondent«.	
Herloßsohn, K.	s. »Komet« u. »Damenkonversationslexikon«.	
Hiller, F.	Künstlerleben	II ‖392.
Hirsch, R.	Galerie leb. Tondichter	II ‖**314**.
Hirschberg, Leop.	J. P. Lyser. 1906. »Zeitschr. f. Bücherfreunde«	II ‖458.
Hirschbach, H.	Repertorium	II ‖469.
Hirth, F.	J. P. Lyser. Lpz. 1911	II ‖458.
Hoffmann, E. A.	Phantasiestücke n. Callots Manier	II ‖422.
„Humorist“, Wien	herausg. u. red. v. Saphir.	
Immermann, K. L.	Norbert Burgmüller (Aufs.)	I 430.
„Iris“ i. Gebiete d. Tonkunst	red. v. Rellstab. Verl. Trautweber, Berlin	II ‖365, 384, 393, 410, 429, 434, 450—453, 456, 457.
Jahn, O.	W. A. Mozart	II ‖441.
Jähns, F. M.	K. M. v. Weber	II ‖409.
»Jahrb. d. Gegenwart«	herausg. v. Schwegler	II ‖433.
»Jahrbücher f. Musik«	herausg. v. Schilling, G.	II ‖374.
»Jahrb. d. Nationalver.«	„ „ „ „	II ‖431, 469.
Jansen, F. G.	Davidsbündler	I (v, xxiv). II ‖426, 429.
—	Aus Rob. Sch.s Schulzeit (Aufs.)	I (xvi). II ‖449.
—	R. Sch.s ges. Schriften (s. d.)	
—	Briefe. Neue Folge (s. d.).	

Joß, V.	Friedr. Wieck	II ‖435.
„Jugendbriefe" R. Sch.s	herausg. v. Klara Schumann. Lpz.. Breitkopf & H.	II ‖365, 371, 384, 385, 387, 409, 417, 437, 445.
Kalbeck, M.	Aus R. Sch.s Jugendzeit. (Aufs.)	I (VII f.).
Kaskel, Sophie („Sara"). .	A. Henselt (Aufs.)	II ‖402.
Kastner, J. G.	R. Schumann. Biogr. Skizze.	I (XIII, XVII).
Keferstein („K. Stein") . .	„Das Komische i. d. Musik" .	II ‖384.
Kerst, F.	Schumannbrevier. 19	I (XXIV). II ‖457.
Kiesewetter, R. G.	„Die Verdienste d. Niederländer"	II ‖373.
Knorr, Jul.	Führer durch d. Klavierliteratur	II ‖456.
Knigge	Umgang m. Menschen	I 303.
Kohut, A.	Friedr. Wieck	II ‖454.
»Komet«	red. v. Herloßsohn. Vrl. Barth, Lpz.	I (XVII), 39. II ‖365, 371, 372, 384, 395, 455, 457, 458, 461, 464, 465.
Kretzschmar, H..	Sch. als Ästhetiker (Aufs.) . . .	I (XXII). II ‖371, 438.
Kühne	s. „Zeitschrift f. d. elegante Welt".	
La Mara	Henselt (Aufs.)	II ‖404.
—	Musikal. Studienköpfe	I (XXIII).
Leichtentritt, H..	Sch. als Schriftsteller	I (XXIII).
»Leipz. (später „Deutsche") Allg. Zeitung« . . .	herausg. v. F. A. Brockhaus .	I (XIX). II ‖420, 435, 437, 439, 442.
»Leipz. Kalender« . . .	1906	II ‖431.
»Leipz. Tageblatt« . .	Red. u. Verlag E. Polz . . .	I (XVII). II ‖367, 383, 436, 461, 462.
Litzmann, B..	Klara Schumann. Bd. I—III. Lpz. Breitkopf & Härtel . .	II ‖469.
Lobe, J. Ch.	Berlioz' Femrichterouvert. (Aufs.)	II ‖391.
Loewe, K..	Selbstbiographie	II ‖475.
Lühe, W. v.	s. Damenkonversationslexikon.	
Lurtz, O.	Über d. Aufführung v. Sch.s Jugendsinfonie 1912 (Aufs.)	II ‖463.
Lyser, J. P.	Sch. u. d. romant. Schule (Aufs.)	II ‖421.
—	Weitere Aufsätze.	II ‖421, 423.
—	Novellen	II ‖424.
Marpurg, F. W.	Lehrbuch v. d. Fuge	I 252.
Marx, Therese	A. B. Marx' Verhältnis z. Mendelssohn	II ‖473.
Mendel, Herm..	Musikal. Konv.-Lexikon 1870 f. Fortsetzung von Reißmann	II ‖525.
Müller v. Königswinter, M.	N. Burgmüller (Aufs.)	II ‖438.
Musica sacra.	herausg. v. Schlesinger. . . .	II ‖440, 442.
»Musik«, Die	herausg. v. B. Schuster, Berlin	II ‖424, 449, 467.

»Neue Folge« . . . . . Briefe Sch.s herausg. v. Jansen I (v). II ||365, 374, 377, 384, 390, 395, 402, 403, 409, 413, 415, 418, 419, 437, 441, 446, 447, 457, 469.
»Neue Zeitschr. f. Musik« (Zt. od. N. Zt. od. N. Zt. f. M.) s. Vorwort u. durch das ganze Werk als Quelle angegeben, sowohl v. R. Sch. selbst als auch v. dem Herausgeber.
Nicolai, Gust. . . . . . . Arabesken (Auss.) . . . . . . II ||386.
Nicolai, Otto . . . . . . Üb. d. ital. u. deutsch. Oper (Auss.) II ||409.
Noren-Herzberg, G. . . . Sch. als Schriftsteller (Auss.) . I (XXIII).
Nottebohm . . . . Beethoveniana . . . . II ||438.
»Nürnb. Korrespond.« . red. v. Dr. Henle . . . . . . II ||407.
Ortlepp, E. . . . . Beethoven . . . . II |**318**.
»Ost u. West« . . . . . Prag, herausg. v. R. Glaser . I (XVII).
»Österreich. Rundschau« Wien, herausg. v. A. Edlinger I (VII).
Otten . . . . Beethovens „Neunte" (Auss.) . II ||416.
Pohle, Ch. F. . . . . . . Über das Einstudieren v. Komp. II |**316**.
— . . . . Aufsätze üb. Kl. Wieck . . . . II ||367.
Reißmann, A. . . . . . . s. Mendel.
Rellstab, L. . . . . s. „Iris".
»Revue musicale« . . s. Gazette.
„Rheinische Musikztg." herausg. v. Dr. G. Fischer . . II ||410, 434, 439.
Riemann, Hugo . . . . . Musiklex., 7. Aufl. Lpz. 1909, Hesse II ||525.
Rumohr . . . . Schule d. Höflichkeit . . . . . I 29.
Rust, W. . . . . Bachausgabe . . . . II ||440.
Saphir, M. G. . . . . . s. »Humorist«.
Schellenberg, E. L. . . . . Aphorismen a. Sch.s Schriften I (XXIV).
Schilling, G. . . . . Universallexikon der Tonkunst . . II |292, 468.
— . . . . Polyphonomos . . . . II ||468.
— . . . . Streitaufsätze . . . . II ||468.
— . . . . Ästhetik der Tonkunst . . . . II ||469.
— . . . . Erinnerung v. Verstorbenen . II ||469.
— . . . . s. a. Jahrbücher.
Schnorr v. Carolsfeld, V. H. Über das Hillerdenkmal (Auss.) II ||388.
Schrattenholz . . . . . . Sch. als Schriftsteller . . . . I (XXIII).
Schumann, Alfred . . . . Der junge Schumann . . . . I (IX, XXIII).
— August . . . . Bildnisse berühmter Menschen . I (XVI).
— — . . . . »Erinnerungsblätter« . . . . I (XII f.).
— Ferdinand . . . . . . Aus R. Sch.s Vaterhause (Auss.) II ||449.
— Klara . . . . s. Jugendbriefe — kritische Ausg. v. R. Sch.s Werken. . . . II ||398, 415.
— Robert . . . . (Unveröffentlichte, unvollendete, beabsichtigte lit. Werke):

Schumann, Robert	Novellen, Skizzen, Dramen	I (XVI).
— —	Ästhetik d. Tonkunst	I (XVI).
— —	Tagebuchaufzeichnungen	I (X f.).
— —	»Dichtergarten«	I (XXI).
— —	Aufsätze	I (XIX).
— —	Lebensbuch	II ||365, 370.
— —	Roman	II ||465.
— —	Lehrbuch üb. Kontrapunkt u. Fuge	II ||434.
— Walter	Portius u. s. Psychometer (Aufs.)	II ||383.
Schuster, B.	s. »Musik«.	
Schwegler	s. Jahrbücher.	
Seidl, A.	Schumann u. d. Neudeutsch. (Aufs.)	I (XXIII).
Simon, H.	Schumann, Ges. Schriften	I (XXIV).
Solbrig	Gedichtsammlg. f. d. Schulgebr.	I 189.
Spitta, Ph.	Üb. Sch.s Schriften (Aufs.)	I (XXIII). II ||427.
Spohr, L.	Selbstbiographie	II ||442.
Stafford	Geschichte der Musik	II ||381.
Thibaut	Über Reinheit d. Tonkunst	I 126. II 167.
Tischer, G.	s. »Rhein. Musikztg.«.	
Tropus	s. »Eisenbahn«.	
Truhn, H.	Novelle	II ||425.
Türck, D. G.	(Kurz. Anw. z. Generalbaßspiel.)	I 40.
Verlohren	Die kursächs. u. kgl. sächs. Armee	II ||407.
Voigt, K	8 Briefe v. Mendelssohn	II ||429.
Wasielewski, J. v.	R. Schumann (Biogr.), 4. Aufl. Lpz. Breitkopf & Härtel 1906	I (XXIII). II||399, 434, 449.
Weber, G.	s. »Cäcilia«.	
Weber, Max Maria v.	Kleine Erinnerungen	II ||447.
„Wedel“	s. Zuccalmaglio.	
Whistling, K.	Musikverein Euterpe. Festschrift	II ||411.
Wieck, Friedr.	Über Chopins Variationen Wk. 2	II ||365.
—	Streitartikel gegen Liszt	II ||435.
»Wiener mus. Anzeiger«	s. Allg. Anz.	
»— Neue Freie Presse«		II ||447.
»— Sonntagsblätter«	herausg. v. Frankl	II ||413, 423, 431.
»— Zeitschr. f. Kunst«		II ||467.
»— Bote«	Beil. z. d. Sonntagsblättern, s. d.	
Wiese, S.	Beethoven, Drama	II |**317**.
Wild, Irene	Sch. als Schriftsteller (Aufs.)	I (XXIII).
Wolff, O. L. B.	„Porträts u. Genrebilder“	II ||432.
„Zeitschr. f. d. eleg. Welt“	Lpz., hrsg. v. Dr. Kühne. Voß, Lpz.	II ||388, 412, 425.
Zuccalmaglio	über Lachners Preissinfonie (als Einl. z. Schumanns Aufs.)	I 136.
—	Sprache d. Tonkunst (Aufs.)	II ||373.
—	Femrichterouverture (Aufs.)	II ||391.
—	Die große Partitur	II ||393, 395.
—	Vertraute Briefe a. Heine	II ||419.
—	(Aufs. a. „Wedeliana“).	



Namenverzeichnis.

Vorbemerkungen.

Aufgenommen wurden in das Verzeichnis alle Namen außer den biblischen, mythologischen, sagenhaften und den Namen von Opern- und Romanfiguren. Auch wurden nicht aufgenommen die vielen Namen berühmter Männer aus den Jugendaufsätzen (z. B. Bd. II S. 180) und die in Titeln vorkommenden, auch wenn es geschichtliche sind.

Da das Verzeichnis kein Lexikon sein kann und will, sind nur wenige biographische Daten beigefügt. Bei Nichtmusikern beschränken sich dieselben auf Angabe des Geburts- und Sterbejahres. Wo genaue Jahreszahlen nicht ermittelt werden konnten, erfolgte wenigstens eine Andeutung der Zeit.

Als Quellen wurden benutzt: die Lexikas von Riemann, Mendel-Reißmann, Bernsdorf, Gathy, Schilling, Grove; ferner Dörffels Gewandhausfestschrift, das Verzeichnis der Schüler des Leipziger Konservatoriums, alte Adreßbücher und eigene, auf Grund der Schumannliteratur angefertigte Namenverzeichnisse usw.

Hinzugefügt wurden den biographischen Angaben aber einige Andeutungen über die Beziehungen zu Schumann.

Die Schreibweise der Namen erfolgte in Zweifelfällen nach dem Lexikon von Riemann, soweit dieses Auskunft gab. Daß die neue Rechtschreibung sich auch auf die Vornamen erstreckt, wurde bereits im Vorwort erwähnt.

Mt. = war Mitarbeiter an der N. Zt. f. M., solange Schumann die Redaktion hatte, also 1834—1844.

Brf. = stand mit Schumann in den in Klammer angegebenen Jahren in Briefwechsel. Daß man hier viele über die bekannten Briefsammlungen hinausgehende Angaben findet, hat seinen Grund darin, daß dem Herausgeber weitere Quellen zur Verfügung standen und das Schumannmuseum auch eine stattliche Sammlung von Abschriften und Originalen unveröffentlichter Briefe besitzt.

Wdm. = Schumann widmete dem Betr. das in Klammer angeführte Werk. (Verzeichnis der Kompositionen R. Schumanns s. S. 561).

Bk. = gehörte zu dem Kreise der näheren persönlichen Bekannten. (Vorübergehende Bekanntschaften z. B. mit in Leipzig gastierenden Künstlern wurden nicht erwähnt, wenn die Bekanntschaft nicht schon vorher bestand oder fortgesetzt wurde.)

Frd. = war ein Freund Schumanns, ohne zu den Davidsbündlern zu gehören.

Dv. = gehörte zu den „Davidsbündlern“, bzw. wurde von Schumann dazu gerechnet. Die Dv. gelten zugleich als Freunde.

Bei gleichen Namen wurde nach dem Vornamen alphabetisch angeordnet mit Ausnahme von zusammengehörigen Familiengliedern (vgl. z. B. Bach, Schumann), diese wurden nach der Zeitfolge aufgeführt.

Als Abkürzungen wurden z. B. angewendet: Di. (Dichter), Dir. (Dirigent), Krit. (Kritiker), Komp. (Komponist), Konf. (Konservatorium), Kpm. (Kapellmeister), Kz. (Konzertmeister), L. (Lehrer), Mg. (Musikgelehrter), Ml. (Musiklehrer), Mschr. (Musikschriftsteller), Org. (Organist), Pi. (Pianist), Sä. (Sänger, Sängerin), V. (Violinist, Violinvirtuos), Vc. (Cellist). — Auch wurde sehr oft, wo Mißdeutungen ausgeschlossen waren, die Jahrhundertzahl ausgelassen.

Die Stellen, an denen sich wesentliche Ausführungen über den Genannten finden, sind entweder durch starken Druck oder durch f (z. B. 16 f.) kenntlich; auch ist zu beachten, daß aufeinanderfolgende Seiten durch Striche verbunden sind (316—18).

Kommt der Name auf einer Seite mehrmals vor, so konnte dies jedoch nicht angegeben werden, es ist also stets die ganze Seite durchzusehen.

Um die Zahl der Angaben zu vermindern, wurden die Ziffern des Kompositionsverzeichnisses nicht wiederholt, sondern durch „K." auf dieselben verwiesen. Eine Verweisung auf das Literaturverzeichnis ließ sich nicht einwandfrei durchführen. Die dortigen Seitenangaben wurden deswegen hier in der Hauptsache wiederholt. Trotzdem wurde aber durch „L" stets auch auf das Literaturverzeichnis hingewiesen.

Wo der Betr. nicht namentlich aufgeführt ist, aber doch gemeint, ist die Seitenzahl in eckige Klammer gesetzt.

Erfundene Namen sind in „" gesetzt, auf den richtigen Namen ist hingewiesen. Auch wurden einige Umschreibungen usw. mit aufgeführt und erklärt, soweit das nicht schon durch Anmerkung geschehen war, z. B. „Ehrenfeste" (II, 260 u.) = Rellstab.

Auch hier in diesem Verzeichnisse wurde durch einen senkrechten Strich | angegeben, welche Seiten dem Nachtrag, und durch zwei senkrechte Striche ||, welche den Anmerkungen angehören. Die Seitenzahlen des Vorberichtes sind in runde Klammern gesetzt.

---

* * *



Anhang.

Verzeichnis der veröffentlichten Kompositionen Robert Schumanns.

Vorbemerkung.

Das Verzeichnis kann nur eine kurze Übersicht sein. Genaueres über die vollständigen bzw. ursprünglichen Titel, ferner über die genaue Besetzung, über die weiteren Verleger und Ausgaben, die Zeit der Komposition pp. bietet das »Literarische Verzeichnis der Tonwerke R. Schumanns« von A. Dörffel, Lpz. 1871 (als Beilage zum 1. Jahrgang des »Musikalischen Wochenblattes« erschienen).

Werk	Titel	Art	1. Verleger u. Erscheinungsjahr (Kompositionszeit)
1	»Abegg«-Variationen . .	für Pfte.	Kistner, Lpz. 1832 (1830).
2	»Papillons«	„ „	„ „ 1840 (1829, 1831).
3	Stud. n. Paganinis Kapric.	„ „	Hofmeister, Lpz. 1832 (1832).
4	»Intermezzi«	„ „	„ „ 1833 (1832).
5	Impr. ü. e. Thema v. Kl. Wieck	„ „	„ „ 1833 (urspr. Schnee-
6	»Davidsbündlertänze« . .	„ „	Friese, Lpz. 1838 (1837). [berg.).
7	Tokatta	„ „	Hofmeister, Lpz. 1834 (1830, 1833).
8	Allegro	„ „	Friese, Lpz. 1835 (1831).
9	»Karneval«	„ „	„ „ 1837 (1834/35).
10	Konzertetüden n. Paganini	„ „	Hofmeister, Lpz. 1835 (1833).
11	Sonate in fis	„ „	Kistner, Lpz. 1836 (1833/35).
12	Phantasiestücke	„ „	Breitk. & Härtel, Lpz. 1838 (1837).
13	Symphon. Etüden. . . .	„ „	Haslinger, Wien 1837 (1834).
14	Gr. Sonate (Konz. o. Orch.)	„ „	„ „ 1836 (1835).
15	»Kinderszenen«	„ „	Breitk. & Härtel, Lpz. 1839 (1838).
16	»Kreisleriana«	„ „	Haslinger, Wien 1838 (1838).
17	Phantasie	„ „	Breitk. & Härtel, Lpz. 1839 (1836).
18	»Arabeske«.	„ „	Spina (Mechetti), Wien 1839 (1839).
19	»Blumenstück«	„ „	„ „ „ 1839 (1839).
20	»Humoreske«	„ „	„ „ „ 1839 (1839).
21	»Novelletten«.	„ „	Breitk. & Härtel, Lpz. 1839 (1838).
22	Sonate in g	„ „	„ „ „ 1839 (1833/35).
23	»Nachtstücke«	„ „	Spina (Mechetti), Wien 1840 (1839).
24	Liederkreis v. Heine . . .	„ Sologes.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1840 (1840).
25	»Myrten«, 4 Hefte . . .	„ „	Kistner, Lpz. 1840 (1840).
26	»Faschingsschwank« . . .	„ Pfte.	Spina (Mechetti), Wien 1839 (1839).

Werk	Titel	Art	1. Verleger u. Erscheinungsjahr (Kompositionszeit)
27	Lieder u. Ges. I	für Sologes.	Whistling, Lpz. 1849 (1840).
28	3 Romanzen	„ Pfte.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1840 (1840).
29	3 Gedichte v. Geibel . . .	„ Mst. Gs. Pft.	„ „ „ 1841 (1840).
30	„ „ „ . . .	„ Sologes.	Bote & Bock, Berlin 1841 (1840).
31	3 Ges. v. Chamisso . . .	„ „	Cranz, Hamburg 1841 (1840).
32	4 Klavierstücke	„ Pfte.	Schuberth, Lpz. 1841 (1838/39).
33	6 Lieder	„ M.=Ch.	„ „ 1842 (1840).
34	4 Duette	„ Sop. Ten.	Klemm, Lpz. 1841 (1840).
35	12 Ged. v. Kerner, 2 Hefte	„ Sologes.	„ „ 1841 (1840).
36	6 Gedichte v. Reinick . .	„ „	Schuberth, Lpz. 1842 (1840).
37	»Liebesfrühling« v. Rückert	„ Sologes.	Breitk. & Härtel, Lzp. 1841 (1840).
38	1. Symphon. (B)	„ gr. Orch.	„ „ „ 1841 (1841).
39	»Liederkreis« v. Eichendorff	„ Sologes.	Haslinger, Wien 1842 (1840).
40	5 Gedichte v. Andersen . .	„ „	Lose & Olsen, Kopenhg. 1842 (1840).
41	3 Quartette	„ Streichinstr.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1843 (1842).
42	»Frauenliebe u. =leben« . .	„ Sologes.	Whistling, Lpz. 1843 (1840).
43	Drei zweistimmige Lieder.	„ Ges.	Simrock, Bonn 1844 (1840).
44	Quintett	„ Pfte. u. Str.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1843 (1842).
45	Romanzen u. Balladen I .	„ Sologes.	Whistling, Lpz. 1844 (1840).
46	Andante u. Variationen .	„ 2 Pfte.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1844 (1843).
47	Klavierquartett	„ Pfte. u. Str.	Whistling, Lpz. 1845 (1842).
48	»Dichterliebe«	„ Sologes.	Peters, Lpz. 1844 (1840).
49	Romanzen u. Balladen II	„ „	Whistling, Lpz. 1844 (1840).
50	»Paradies und Peri« . . .	„ Sg. Ch. Orch.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1844 (1843).
51	Lieder u. Gesänge II . .	„ Sologes.	Whistling, Lpz. 1850 (vollst.) (1842).
52	Ouv., Scherzo, Finale . .	„ Orch.	Kistner, Lpz. 1846 (1841, 1845).
53	Romanzen u. Balladen III	„ Sologes.	Whistling, Lpz. 1845 (1840).
54	Konzert in A	„ Pfte. u. Orch.	Breitk. & Härt., Lpz. 1846 (1841, 1845).
55	5 Lieder v. Burns	„ Ch.	Whistling, Lpz. 1847 (1846).
56	Studien für Pedalflügel .	„ Pfte.	„ „ 1845 (1845).
57	»Belsazar«, Ballade . . .	„ Sologes.	C. Stoll, Lpz. 1846 (1840).
58	Skizzen für Pedalflügel .	„ Pfte.	Kistner, Lpz. 1846 (1845).
59	4 Gesänge	„ Gem. Ch.	Whistling, Lpz. 1848 (1846).
60	6 Fugen üb. B. a. c. h . .	„ Orgel	„ „ 1847 (1845).
61	2. Symphonie (C)	„ gr. Orch.	„ „ 1848 (1845 u. 46).
62	3 Gesänge	„ M.=Ch.	„ „ 1848 (1847).
63	Trio	„ Pfte. u. Str.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1848 (1847).
64	Romanzen u. Balladen IV	„ Sologes.	Whistling, Lpz. 1847 (1841, 1847).
65	Ritornelle v. Rückert . .	„ M.=Ch.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1849 (1847).
66	»Bilder a. Osten«	„ Pfte. 4 hd.	Kistner, Lpz. 1849 (1848).
67	Romanzen u. Balladen I .	„ gem. Ch.	Whistling, Lpz. 1849 (1840).
68	Album f. d. Jugend . . .	„ Pfte.	Schuberth, Lpz. 1849 (1848).
69	Romanzen I	„ Fr.=Ch.	Simrock, Bonn 1849 (1849).
70	Adagio u. Allegro	„ Pfte. u. Horn	Kistner, Lpz. 1849 (1849).

Werk	Titel	Art	1. Verleger u. Erscheinungsjahr (Kompositionszeit).
71	Adventslied v. Rückert. .	für Sl. Ch. Or.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1849 (1848).
72	4 Fugen	„ Pfte.	Whistling, Lpz. 1850 (1845).
73	Phantasiestücke	„ Klar. u. Pfte.	Luckhardt, Kassel 1849 (1849).
74	Spanisches Liederspiel . .	„ Sologes. Ch.	Kistner, Lpz. 1849 (1849).
75	Romanzen u. Balladen II	„ gem. Ch.	Whistling, Lpz. 1850 (1849).
76	4 Märsche 1849.	„ Pfte.	„ „ 1840 (1849).
77	Lieder u. Gesänge III . .	„ Sologes.	„ „ 1841 (1840, 1850).
78	Duette	„ Sop. u. Ten.	Luckhardt, Kassel 1850 (1849).
79	Liederalbum f. d. Jugend	„ Sges. 1st. 2st.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1849 (1849).
80	2. Trio	„ Pfte. u. Str.	Schuberth, Lpz. 1850 (1847).
81	»Genovева«	Oper	C. F. Peters, Lpz. 1850 (1847/48).
82	»Waldszenen«	für Pfte.	B. Senff, Lpz. 1851 (1848, 1849).
83	3 Gesänge	„ Sologes.	Schuberth, Lpz. 1850 (1850).
84	»Beim Abschied zu singen«	„ Ch. u. Blasi.	Whistling, Lpz. 1850 (1847).
85	12 Klavierstücke	„ Pfte. 4hd.	Schuberth, Lpz. 1850 (1849).
86	Konzertstück	„ 4 Hörn. Orch.	„ „ 1851 (1849).
87	»Der Handschuh«, Ballade	„ Sologes.	Whistling, Lpz. 1851 (1850).
88	Phantasiestücke	„ Pfte. u. Str.	Kistner, Lpz. 1850 (1842).
89	6 Gesänge	„ Sologes.	„ „ 1850 (1850).
90	6 Ged. v. Lenau u. Requiem	„ „	„ „ 1851 (1850).
91	Romanzen II	„ Fr.-Ch.	Simrock, Bonn 1851 (1849).
92	Konzertst. (Intr. u. Allegro)	„ Pfte. u. Orch.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1852 (1849).
93	Motette „Verzweifle nicht"	„ M.-Ch. Org.	Whistling, Lpz. 1851 (1849).
94	3 Romanzen	„ Oboe	Simrock, Bonn 1851 (1849).
95	3 Ges. a. Byrons hebr. Ges.	„ Sologes.	„ „ 1851 (1849).
96	Lieder u. Gesänge IV . .	„ „	Whistling, Lpz. 1851 (1850).
97	3. Symphonie. Es	„ gr. Orch.	„ „ 1851 (1850).
98	a) Lieder – b) Req. f. Mignon	„ Sg. u. Pfte.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1851 (1849).
99	»Bunte Blätter«	„ Pfte.	Arnold, Elberfeld 1851 (1836/49).
100	»Braut v. Messina.« Ouv.	„ Orch.	Peters, Lpz. 1851 (1850/51).
101	»Minnespiel« a. »Liebesfrühling« v. Rückert. .	„ Sg. Ch.	Whistling, Lpz. 1852 (1846).
102	5 Stücke im Volkston . .	„ Vc.	Luckhardt, Kassel 1851 (1849).
103	Mädchenlied. v. E. Kulmann	„ Sologes. 2st.	Kistner, Lpz. 1851 (1851).
104	7 Lieder v. E. Kulmann .	„ Sologes.	„ „ 1851 (1851).
105	Sonate in a (1. Violinson.)	„ Vi. u. Pfte.	Hofmeister, Lpz. 1852 (1851).
106	»Schön Hedwig«, Ballade	„ Pfte. Dekl.	B. Senff, Lpz. 1853 (1849).
107	6 Gesänge	„ Sologes.	Luckhardt, Kassel 1852 (1851/52).
108	»Nachtlied« v. Hebbel . .	„ Ch. u. Orch.	Simrock, Bonn 1852 (1849).
109	»Ballszenen«	„ Pfte. 4hd.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1853 (1851).
110	3. Trio	„ Pfte. Str.	„ „ „ 1852 (1851).
111	3 Phantasiestücke	„ Pfte.	Peters, Lpz. 1852 (1851).
112	»Rose Pilgerfahrt« . . .	„ Sl. Ch. Orch.	Kistner, Lpz. 1852 (1851).
113	»Märchenbilder«	„ Viola. Pfte.	Luckhardt, Kassel 1852 (1851).

Werk	Titel	Art	1. Verleger u. Erscheinungsjahr (Kompositionszeit)
114	3 Lieder f. Fr.-St. . . .	für Sologs. 3 st.	Simrock, Bonn 1853 (1853).
115	»Manfred«, dram. Gedicht	„ S.Ch.O.Dkl.	Breitk.&Härt., Lpz. 1852/53 (1848/49).
116	»Der Königsohn«, Ballade	„ S. Ch. Orch.	Whistling, Lpz. 1853 (1851).
117	4 Husarenlieder.	„ Sologes.	B. Senff, Lpz. 1852 (1851).
118	3 Sonaten f. d. Jug. . .	„ Pfte.	Schuberth, Lpz. 1852 (1853).
119	3 Ged. a. Waldld. Pfarrius	„ Sologes.	„ „ 1853 (1851).
120	4. Symphonie (d)	„ gr. Orch.	Breit. & Härt., Lpz. 1853 (1841, 1851).
121	2. Violinsonate	„ Viol.	„ „ „ 1853 (1851).
122	»Haidekn.« u. »Flüchtl.« Ball.	„ Pfte. u. Dkl.	B. Senff, Lpz. 1853 (1852).
123	Festouv. ü. d. Rheinweinlied	„ Ch. Orch.	Simrock, Bonn 1857 (1853).
124	»Albumblätter«	„ Pfte.	Arnold, Elberfeld 1854 (1832/43).
125	5 heitere Gesänge. . . .	„ Sologes.	Schuberth, Lpz. 1853 (1851).
126	7 Fughetten	„ Pfte.	Arnold, Elberfeld 1854 (1853).
127	Lieder u. Gesänge	„ Sologes.	W. Paul, Dresden 1854 (1850/51).
128	Ouvertüre zu »Jul. Cäsar«	„ gr. Orch.	Litolff, Braunschweig 1855 (1851).
129	Konzert in a.	„ Vc.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1854 (1850).
130	»Kinderball«	„ Pfte. 4 hd.	„ „ „ 1854 (1853).
131	Phantasie	„ Viol.	Kistner, Lpz. 1854 (1853).
132	»Märchenerzählungen« . .	„ Pft. Viol. Kl.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1854 (1853).
133	»Gesänge in der Frühe« .	„ Pfte.	Arnold, Elberfeld 1855 (1853).
134	Konzert-Allegro m. Introd.	„ Pfte. Orch.	B. Senff, Lpz. 1855 (1853).
135	Ged. d. Königin M. Stuart	„ Sologes.	Siegel, Lpz. 1855 (1852).
	Nachgelassene Werke:		
136	Ouv. » Herm. u. Dorothea«	„ Orch.	Rieter-B., Lpz., Winterthur 1857 (51).
137	Jagdlieder	„ M.-Ch.	„ „ „ 1857 (1849).
138	Spanische Liebeslieder . .	„ Sg. Pft. 4 hd.	„ „ „ 1857 (1849).
139	»D. Sängers Fluch«, Ball.	„ Sl. Ch. Orch.	Arnold, Elberfeld 1858 (1852).
140	»V. Pag. u. Königst.«, Ball.	„ „ „ „	Rieter-B., Lpz., Winterthur 1858 (52).
141	4 Gesänge	„ Doppel-Ch.	Kistner, Lpz. 1854 (1849).
142	4 Gesänge	„ Sologes.	Rieter-B., Lpz., Winterthur 1858 (49).
143	»D. Glück v. Edenhall«, Ball.	„ Sl. Ch. Orch.	„ „ „ 1860 (1853).
144	»Neujahrslied v. Rückert«	„ „ „ „	„ „ „ 1861 (1849).
145	Romanzen u. Balladen III	„ gem. Ch.	Arnold, Elberfeld 1860 (1849).
146	Romanzen u. Balladen IV	„ „ „	„ „ 1860 (1849).
147	Messe	„ gm. Ch. Orch.	Rieter-B., Lpz., Winterthur 1862 (52).
148	Requiem	„ „ „	„ „ „ 1864 (1852).
	Werke ohne Opuszahl:		
—	Szenen a. Goethes »Faust«	„ Sl. Ch. Orch.	Friedländer, Berlin 1858 (1844/53).
—	»Der deutsche Rhein« . .	„ Sl. Ch. Pfte.	Friese, Lpz. 1840 (1840).
—	Soldatenlied	„ Sologes.	Rieter-B., Lpz., Winterthur
—	Scherzo und Presto . . .	„ Pfte.	„ „ „ 1866 (30/35).
—	Kanon, »An Alexis« . .	„ „	Kahnt, Lpz.
—	Klavierbgl. z. Bachs Violins.	„ „	Breitk. & Härtel, Lpz. 1854 (1854).